الدكتور محمود البسيوني

# أسرار الفن التشكيلي



# أسرار الفن التشكيلي




عالم الكتب

نشر. توزيع . طباعة

❖ الإدارة :
16 شارع جواد حسنى - القاهرة
تليفون : 3924626
فاكس : 002023939027

❖ المكتبة :
38 شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة
تليفون : 3926401 - 3959534
ص . ب 66 محمد فريد
الرمز البريدى : 11518

❖ الطبعة الثالثة
1427 هـ - 2006 م

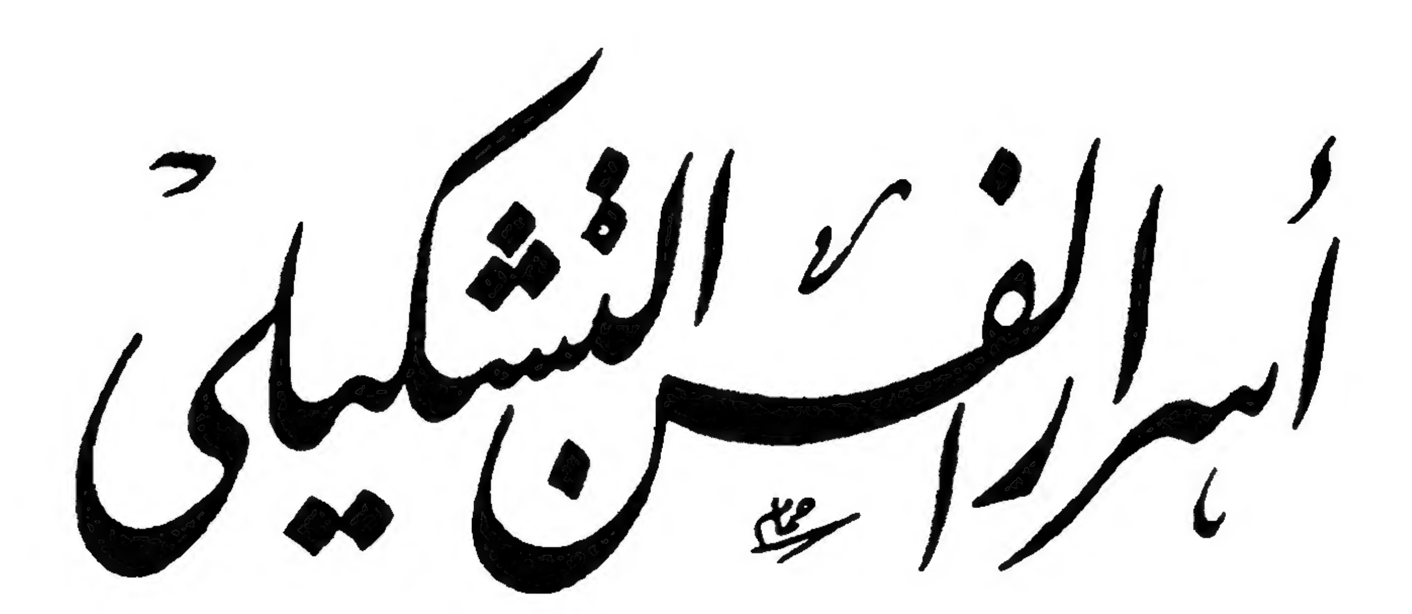
❖ رقم الإيداع 4385

❖ الترقيم الدولى I.S.B.N
977 - 232 - 047 - 9

❖ الموقع على الإنترنت : WWW.alamalkotob.com

❖ البريد الإلكترونى : info@alamalkotob.com

الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
☎ : ٨٣٣٨٢٤٠ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٤
e-mail: pic@6oct.ie-eg.com




الدكتور محمود البسيوني

M.A. PH.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا
الأستاذ المتفرغ بكلية التربية الفنية وعميدها السابق
عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن




٣٨ ش عبد الخالق ثروت

# محتويات الكتاب

| الموضوع | صفحة |
| --- | --- |

# فهرس الصورة

# مقدمة الكتاب

«أسرار الفن التشكيلى» عنوان هذا الكتاب الذى يجده القارىء بين يديه، ولعله يتساءل: ما هى تلك الأسرار التى يختص بها الفن التشكيلى دون غيره؟ الواقع أن كل فن له أسراره التى لا يعرفها غير المتضلعين فى المهنة، أو كما يقال بالعامية «المحنكين فى الكار»، ولذلك قد لوحظ أن المحنكين يموتون وهم محتفظون بتلك الأسرار، التى ما كانت لتنتقل من الأستاذ لتلميذه، أو من المعلم لصبيه، إلا إذا كان هناك تتلمذ بالمعنى الحقيقى، ومعنى ذلك وجود تلميذ يعتقد فى أستاذه، وأستاذ وصل من الخبرة إلى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره. ومع الأسف فى زحمة انشغال كليات الفنون بتعليم الآلاف، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل أكثر من الجوهر، وبالتالى هم يتصدرون مراكز الفن، ويمارسون شكلياته، دون أن يغوصوا فى أسراره، ويصلوا إلى درجة الأستاذية فيه. ولذلك يندر بين الناطقين بالضاد من حقق مجداً عالمياً فى الفن التشكيلى، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المتحضر المعاصر.

وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة للمشتغلين بالفن التشكيلى على وجه العموم، فالمشكلة تظهر بشكل خطر بالنسبة للجمهور المتذوق بوجه عام، أين هو هذا الجمهور؟ وما هى معلوماته عن الفن التشكيلى؟ وكيف يشجع الفنانين ويرتاد معارضهم ويقتنى اعمالهم؟ الإجابة عن هذه الأسئلة تتجه ناحية السلب أكثر من الإيجاب. والقضية فى نظر المؤلف قضية الثقافة الفنية المنتشرة وضحالتها. أين الكتب التى تؤلف فى هذا المضمار؟ وما هى المجلات التى تصدر لتنير الرأى فى هذا المجال، وأين هى البرامج الخاصة فى مجالات الإعلام المختلفة التى تتبنى قضية الفن التشكيلى وتبرزها للجمهور؟ إن الفرص المتاحة ضئيلة، ولذلك يزداد الجهل بالفن التشكيلى وأسراره مع ضحالة ما ينشر حوله.

هذه المشكلات دعت المؤلف أن يفكر مليا فى مداخل لحلها، وكان أهم شىء دار فى ذهنه إيجاد مؤلف مبسط يحكى شيئاً عن الفن التشكيلى، ويشرح أسراره، دون أن يخوض فى تعقيد فى مصطلحات عويصة تكره القارىء أكثر فى تتبع الموضوع، ومعرفة شىء حوله، ولذلك خرج هذا الكتاب ليبسر للجمهور، وخاصة غير المتخصص، وطلاب الفن البادئين، شيئاً عن كنه الفن التشكيلى ومضمونه.

والكتاب يقع فى ثلاثة أبواب رئيسية: الأول يعالج «مقومات الفن التشكيلى» وهى فى نظر الكاتب وحدة متعددة الجوانب، ولذلك يشرح هذا الباب مفهوم هذه الوحدة من الوجهة الإبداعية، ثم يخوض فى تفاصيلها: الخط، والمساحة والملمس، والكتلة والحجم، والنسب، والضوء، والإيقاع.. إلى آخر ما جاء من تفصيلات فى هذا الكتاب، الذى يصور أخلاقيات هذه العلاقات مجتمعة فى وحدة العمل الفنى.

ثم ينتقل الكتاب إلى الباب الثانى وعنوانه «الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة»، وهنا تعالج تفصيلات أخرى من طبيعة تختلف إلى حد ما عما جاء من تفصيلات فى الباب الأول. فيشرح مفهوم الموضوع، والشكل والمضمون، والإثارة، والتلقائية، والعلاقة بين الصدفة والقصد، ومعنى التعبير، والخيال، والتجريد، والإيقاع، والأسلوب إلى آخر ما جاء بهذا الباب.

أما الباب الثالث فيعالج فى عمومه «القيم الحضارية للفن التشيكلى»، فيربط بين الفن وشتى مقومات الحياة - يشرح الصلات بين الفن التشكيلى والمداخل المختلفة التى يحتك بها فتؤثر فيه وتتأثر به، ومن بين هذه الروابط صلة الفن بالحياة، وبالتراث، والأخلاق، والتربية السلوكية، والدين، والعلم، والأدب، والفلسفة، والتحليل النفسى، والفراغ، والصناعة، وغير ذلك من علاقات.

فالكتاب إذا يمثل ثلاث وحدات رئيسية: الأولى تعالج البناء، والثانية تعالج التعبير، والثالثة تعالج التأثير الحضارى للفن التشكيلى. والكتاب بهذا النحو محاولة لتجميع أسرار الفن التشكيلى فى ثلاثة خيوط رئيسية، وليس معنى ذلك أن الموضوع قد وفى تماماً، فالحقيقة أن كل عنصر فيه يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكى يستوفى بحثاً، ويحتاج لحياة أكثر من مؤلف ليدخرها، لخدمة

الموضوع واستيفائه، ولكن ما جاء هنا هو من قبيل فتح الشهية لموضوع دسم غني بالأسرار.

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف لم يكتب دفعة واحدة، بل هو ثمرة جهد سنوات، وقد بدأ مع بداية إعارتى لكلية التربية جامعة الملك عبدالعزيز بمكة المكرمة عام ١٩٧٥ ، حيث جئت لإنشاء قسم للتربية الفنية فى مكة المكرمة - تلك المدينة المقدسة - والذى بدأ فى إخراج أول ثماره هذا العام. وساعد فى كتابته ما أتاحته لى جريدة الندوة التى تصدر فى مكة المكرمة، بأن أنشر للجمهور تباعاً شيئاً تحت عنوان «أسرار الفن التشكيلى» فى ملحق الجريدة الذى كان يصدر كل خميس، وبعد ذلك فى باب ندوة الأدب والثقافة الذى يشرف عليه الدكتور صالح جمال بدوى أيام السبت أو الاثنين. كما نشرت جريدة عكاظ بعض تلك الفصول، لكن بعد أن جمعت المادة، وأعيدت مراجعتها لإكسابها شيئاً من الوحدة، وإحلال فقرات بأخرى، وإدخال تعديلات، واستطرادات، هنا وهناك، وتقديم صور ملائمة، ظهر هذا الكتاب بشكله الجديد، الذى يعالج هذه المبادىء العامة للفن التشكيلى، التى تهم كل مشتغل بهذا الفن: مدرس، أو طالب، أو مثقف، يريد مدخلاً يرشده فى هذا المضمار.

وقد كان لتلاميذى الذين أدرس لهم مادة التذوق الفنى فضل فى تتبع مادة هذا الكتاب بالمناقشة أثناء المحاضرات، وبالقراءة فيما كانت تنشره الصحيفتان، الندوة.و عكاظ. وإذ كان لى أن أشكر بعض من شجع ودفع عجلة هذا الكتاب للأمام، فأشكر السيدة زوجتى التى أحاطت إنتاجه بالرعاية، كما أشكر السيد/ لويس رزق الله برسوم للجهد الذى بذله فى نسخ فصوله وإعدادها للمطبعة.

وفى الختام أرجو أن يكون هذا الكتاب إسهاماً بجهد متواضع فى شرح قضية الفن التشكيلى، ومشكلاته، وأسراره، للقراء فى الوطن العربى، والله أسأل أن يساعدنى دائماً فى البحث عن الحقيقة، ويعيننى فى التعبير عنها ونشرها، فما أجمل أن يكون ذلك من خلال الفن التشكيلى الذى يصور تلك الأسرار، ويعبر عنها للجمهور المتعطش دائماً لفهم هذا السحر الأزلى، الذى يحار معه، ويحسسه

دائماً بأن هناك شيئاً أكبر منه، وأخلد منه، سجله الموهوبون من البشر عبر عصور متصاعدة من الحضارات المتعاقبة، تلك نعم الله، يهبها لمن يشاء، إنه نعم المولى ونعم المعين، ومنه التوفيق وبه، وصدق الله فى قوله: «فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض» [١]. صدق الله العظيم.

**المؤلف**

**فندق الفتح - مكة المكرمة**

**مايو ١٩٨٠**

**رجب ١٤٠٠**

---

(١) القرآن: سورة الرعد، آية ١٧

# مقدمة الطبعة الثانية

لقد راجعت الطبعة الثانية من هذا الكتاب، وعدلت بعض العبارات هنا وهناك لمزيد من الدقة، وأضفت فقرات لمزيد من الشرح، وجددت الصور جميعها فوضعت مستنسخات أفضل من بعض الصور الأصلية، وحذفت الصور الباهتة، وجئت بغيرها أكثر وضوحاً ثم وضعت الصور فى تسلسل يسهل على القارىء متابعتها بادئاً بالصور الأسود والأبيض ومنتهياً بالصور الملونة.

ومازال لهذا الكتاب أهمية خاصة، إذ أنه يشرح ببساطة عناصر الفن التشكيلى ويقربها للقارىء بالأمثلة والمقارنات وربط الخبرة البصرية بغيرها من المداخل فى الأدب والسياسة والصناعة والدين وغير ذلك من مقومات حضارية فربط الكتاب بين الفن والحياة.

وقد لاحظت أن طلبة الفن وطالباته ينهلون منه ويبدد لهم الغموض الذى يكتنف ممارساتهم للفن ويستعين به طلبة كلية التربية الفنية فى إيضاح أهدافهم الفنية فى دروس الفن لتلاميذهم فى التعليم العام. إلى هؤلاء وإلى القارىء الذى يبحث عن ثقافة فنية أقدم هذه الطبعة الثانية من الكتاب راجيا أن تؤدى وظيفتها فى نشر الثقافة الفنية.

**مصر الجديدة فى ١٩٩٣/١/١**

**أ. د. محمود البسيونى**

# الباب الأول

## مقومات الفن التشكيلى

## ١ـ الفن التشكيلى بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة فى الفن التشكيلى، أصبح الالتزام الذى تعتنقه مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى، وقد تحيله الأخيرة إلى أنقاض، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة، قد تصل فى ذروتها إلى النقيض، ويبدو بعد استعراض تعدد المدارس، والتعرف على زعمائها، وأدمغتهم واتجاهاتهم، أن الأمر «فوضى» لا التزام فيه بشىء مقدس، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس.

وتفسر «الفوضى» بعدم توافر نظام واضح، ومعناها أيضاً اختلاط الأمر على الفنان، وناقد الفن، ومدرسه، وتلميذه، فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادىء موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعاً، على اختلاف خاماتهم، وموضوعاتهم، وتقنياتنهم، ومدارسهم؟ ألا يوجد ؟. اتفاق بين المدارس ، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل مهما اختلفت مداخل كل مدرسة.

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى «فوضى» ليس أمراً مطلقا، فبالنسبة للفرد العادى، قد ينظر لمداد سكب على الأرض بطريق الخطأ، على أنه بقع جاءت عفوية، وتمثل فى نظره نوعاً من الفوضى، لكن الفنان المدرب قد يرى فى هذه البقع العفوية نظاماً، بقليل من «الرتوش»، أى بالإضافة، أو الحذف، أو التكييف، يحيل هذه الفوضى إلى نظام واضح، ولا يمكن الادعاء مثلاً بأن السحب التى تحركها الرياح تشكل أشكالاً عفوية ليس فيها نظام، وينطبق ذلك على: أمواج البحر، وأشكال الكثبان الرملية، وعلى تعريق الرخام، وتشقق التربة. والصحيح أن هذه المظاهر التى قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة للعين العادية، إنما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة إلى نظام إيقاعى له منطقه وعلاقاته التشكيلية التى يمكن أن يكشف عنها الفنان

المدرب. ويظهر هذا جلياً حين تبعثر رياح الخريف أوراق شجرة، فالرياح لها مسار، ولها قوة محركة تدفع بهذه الأوراق فى اتجاه هذا المسار. لا ضده، وتخضع البعثرة النهائية لمفعول الرياح، بطبيعتها ومقوماتها. فالبعثرة النهائية التى تبدو فوضوية عارضة، إنما هى وليدة نظام واقع غير ملموس، وهكذا فى بقية الأشكال الظاهرية التى تبدو فوضوية للعين العادية، مثل: تعريق الرخام، أو تشكيل السحب، أو سقوط قطرة دم على الأرض ـ إنها جميعاً لا تحمل نظاماً هندسياً فيه تماثل أو تكرار أو يخضع للقواعد الهندسية فى الرسم، ولكن مع هذا، فيها نظامها ومنطقها الذى يمكن تكشفه، والتعبير عنه فنياً.

ولو أن طفلاً قذف بحجر على جدول من الماء الساكن، لا نبعثت حركة دائرية مطردة فى هذا الماء، تضيق إلى الداخل وتنفرج إلى الخارج، حتى تخمد حركتها تدريجياً لتعود صفحة الماء إلى سكونها. فحركة المياه التى تولدت لها نظامها الدائرى، وهى بخلاف حركة المياه فى الشلال أو فى السيول المنهمرة من فوق سطح الجبل، والاندفاع فى الحالتين ليس معناه الفوضى، إنه نظام له مقوماته، وقد أمكن استخدام اندفاع مياه الشلالات فى توليد الكهرباء، باعتباره نظاماً لقوة محركة.

والفنان التشكيلى بعينه المكتشفة، يحيل ركام الفوضى الظاهرة إلى نظام، لكنه ليس نظاماً متعارفاً عليه، إنه نظام اللانظام، له منطقه التشكيلى التجريدى. فالصورة رقم (١) وهى للفنان التشكيلى «جاكسون بولوك» (١٩٥٢) يلمح فيها الإنسان لأول وهلة مجموعة من البطش اللانظامية، ولكن بتأملها قليلاً يبدأ يظهر النظام فى الأشكال المتجهة يميناً ويساراً، وإلى الأسفل والأعلى.

إن جاكسون بولوك يشد قماش تصويره على أرض الغرفة، ويدور حوله بكيزان مثقوبة تنساب منها الألوان المختلفة المرة تلو الأخرى، ولا

يهدأ له بال حتى يطمئن إلى أن كل لون أخذ مكانه المفضل واتجه بحركته ليتقابل مع حركة الألوان الأخرى التى تخضع لنفس الحركة الدينمية التى يؤتيها الفنان وهو يدور حول القماش.

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد إليه لتبرير الوحدة الإبداعية لهذا العمل الفنى، إلا أن حس الفنان المرتبط لا شعورياً بحس المتذوقين، هو الذى قاد هذا الإبداع حتى وصل إلى تلك الإيقاعات المميزة، التى قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى، لكن يحكمها فى الواقع النظام اللانظامى.

إن الفوضى الظاهرة قد تحمل فى طياتها مستقراً، وتكشف هذا النوع من النظام يحتاج إلى دربة من الفنان، الذى يستطيع أن يدرك بوادر النظام فى الفوضى، وبجهد إبداعى يستطيع أن يبرز هذا النظام، فيستمتع به الناس.

## ٢- وحدة العمل الفنى

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة، وتوحد بينها، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككاً، وبالتالى يفتقر لأهم عامل فى الإبداع. والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، متآلف، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين. ورغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة: من الطبيعة. أو من التراث، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة، إلا أن كل هذه المصادر ـ رغم تعددها واختلافها ـ لابد أن تذوب بعضها فى بعض، وتحل متناقضاتها، وتظهر فى قالب جديد، هو الوحدة التى تؤلف بينها، وتجعلها فى صيغة مقبولة.

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة «الجشتالت»، فى النظرية المسماة بهذا الاسم، أى الكل العام أو الهيئة، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل.

لو فرضنا عربة فكت أجزاؤها، قطعة قطعة، لفقدت مسماها «عربة»، حيث إن العجلة وحدها، والموتور، والبطارية، وخزان الوقود، والمروحة، وأجهزة الإضاءة ـ كلها أجزاء ليست لها قيمة ـ إلا إذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها، التى تجعل العربة تتحرك فى النهاية. وحتى فى حالة العربة كهيكل دون محرك، لا يمكن أن تسمى عربة، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت، لأنها فقدت القوى المحركة، أو العامل الهام فى كيان العربة. وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الإنسان، إنه وحدة فلو أن اليد قطعت وفصلت، لفقدت وظيفتها كيد، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات. فحين تفصل فإنها تتأثر

وتصبح جسماً آخر منفصلاً، ويصبح جسم الإنسان ككل مفتقداً هذا الجزء . أى أن جسم الإنسان بكامل معناه، عند تصوره فى حالة صحية سليمة، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهى تعمل فى تناسق، وفى وفاق، تؤدى وظيفتها فى هذا الكل الموحد.

وفى العمل الفنى تأتى الوحدة، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذى يثرى هذه الوحدة. وهى وحدة معتمدة على ذاتية الفنان، الذى بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل، ويخضعها لإرادته الواعية، واللاواعية، لتخرج محملة بالقالب الذى يرتضيه الفنان، ويعبر به عن مشاعره.

ولغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة، قوامها: الخط، والمساحة والكتلة والملمس، واللون، والضوء، والتوافق، والتباين، والإيقاع، والتماثل، والترديد، والتكرار المنغم، والتوزيع. وغير ذلك من العوامل، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت، فإن هذه العوامل تترجم فردياً حسب تجربة الفنان وشخصيته، وهى تأخذ كياناً مميزاً مع تجربة كل فنان، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو فى وجودها كظاهرة، يمكن التحدث عنها. وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة، لا يعنى إطلاقاً التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر، فبقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سحنته الخاصة، وتقاطيع وجهه المميزة، كذلك الحال فى الأعمال الفنية التى هى صدى إنسانى لتنوع البشر، وكلما ازداد هذا التنوع كان له أثر واضح فى أشكال الوحدة وألوانها التى تنعكس فى أنماط الفنانين وطرزهم. وفى ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الإبداعى المشترك، الذى رغم التنوع بين قدرة الفنان الإنسان على صياغة تجربته، والتأليف بين عنصرها، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها فى القالب

الجديد الذى هو انبثاق من العملية الإبداعية ذاتها، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية، وهو لا يطغى على غيره من الأجزاء صغر أو كبر، وإنما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدى وظيفته خير أداء.

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته، يمثل نوعاً من العدالة، حين يجد كل جزء مكانه المفضل، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله، فقيمته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه، وكل إشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة. وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى، يرى مختلفاً عما لو رؤى فى محيط أسود، أو أحمر، لأن تغير المحيط يعكس آثاراً على الشكل، ولذلك فإن أى جزء يدرك فى الوحدة، لا يمكن أن يدرك منفصلاً، إنما باعتباره جزءاً فى كل، أخذ قيمته، وحيويته، من هذا الكل. وبقدر ما أعطى هذا الكل من أثر، أضاف شيئاً إلى مظهره المميز عند رؤيته.

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد، إذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدماً، وتكرارها، فلا يمكن مثلا أن ينقل من الطبيعة، فالطبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان، وحساسيته، لا تحمل هذه الوحدة الفنية. فالفنان بحساسيته، وقدرته الخلاقة، هو الذى يرى، ويكشف النظام من فوضى الأشكال، ويحيلها إلى صيغ ذات مغزى. هذه الصيغ لابد أن يكون قد عاناها بنفسه وهو يرى، ويسمع، ويتذوق، ويلمس، ويتأثر، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل، لأنه لو عرف من قبل، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية، وهو ما يتنافى تماماً مع الوحدة الفنية وطبيعتها الإبداعية.

فكلما كان الفنان على سجيته، متسلحاً بأحداث الفن، ومتدفقاً بالمشاعر، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير، لينظم أعماله الفنية، ويكشف

وحداتها، ويتطور مع تطورها، بحيث إن كل وحدة يكتشفها إنما هى مقدمة لوحدة أخرى. ويظهر تسلسل الوحدات فى تتابعها، مافشل فيه، وما أصاب من نجاح، ولا علاقة فى ذلك بالزمن الذى يستغرقه فى كل حالة، فرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق، لكن وراءها رصيداً من الخبرات فى تاريخ كفاحه لإبراز فكرته. بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتاً طويلاً منه، وتبدو مفتقرة للوحدة، لا لشىء إلا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية، تئن من النقص فى النضج، وقد تنضج مستقبلاً فى أعمال أخرى غير منظورة.

والوحدة التى لها كيان فنى مؤثر، هى التى تصدم الرائى دون أن يشعر بتفاصيلها، فيهتز لها، ويستجيب استجابات ملؤها العجب، دون أن يفكر فى أسباب هذه الإثارة، أو مصدرها. وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هى ثمرة لشخصية متكاملة، وتنبعث من وميض لحظة هذا التكامل، ولا يتم إدراك هذه الوحدة حين يفتت الإنسان رؤيته، ويبدأ ينظر إلى التفاصيل، وإلى مهارة الفنان، وإلى الموضوع، أى العوامل التى قد تبهر الشخص غير المتذوق، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية. ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة، لأنها ليست مسألة رياضة عددية، تضاف أرقامها بعضها إلى بعض فيستنتج منها الرقم الكلى. ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء، وعلى هذا الأساس فإن وحدة العمل الفنى هى وجود صفة كلية مسيطرة، وهى فى عمومها، أكثر من مجرد مجموع التفاصيل. هى الصفة التى يضفيها الفنان حين يربط، بطاقة خفية، شتات الأجزاء بعضها ببعض، فتصبح للأجزاء ملامح، وتقاطيع، وسمات، هى نتيجة الحياة الجديدة التى اكتسبتها هذه التفاصيل وسط هذا الكل الجديد.

وتظهر صعوبة إدراك الوحدة من هذا الجانب، لأنها ليست أحد الأجزاء، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافاً بعضها إلى البعض فحسب، إنها الأجزاء جميعاً منصهرة مع العوامل الخفية التى أثرت فى ولادة الوحدة. فحين ينظر الرائى إلى

العمل الفنى، لو أنه أدرك العمل الفنى من خلال العوامل الخفية الموحدة فى استجابته الكلية، لكان فى طريقه إلى إدراك هذه الوحدة، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجزاء، واحدة فواحدة، فإن الفكرة الكلية قد تضيع ولا يدركها. وحينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن إدراك وحدة العمل الفنى تتوقف على الشخص المدرك، وتدريبه المسبق فى الاستجابة للأعمال الفنية، فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال، لتملى ديانتها عليه، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلى لأول لحظة ـ تيسر له إدراك هذه الوحدة، وبالتالى الاستجابة للعمل الفنى ككل، وتذوقه.

وقد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد، الذى لا يحاكى فى صورته الأب، أو الأم، أو الأقارب، وإنما هو حصيلة لكل ذلك، أى أنه يتميز بفرادته فى الوقت الذى يحمل فيه سماته من أبويه، ومن أجداده الآخرين. كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية، فالماء وحدة بينما أجزاؤه الأكسچين والايدروچين. والماء مختلف تماماً عن إدراك كل جزء داخل فى تركيبه، كما أننا عندما نذيب ملحا فى الماء، قد نحصل على محلول جديد لا هو بالملح ولا هو بالماء، فكل من العنصرين ذاب فى الآخر وأصبح الموجود كيانا جديدا غير الكيانين المنفصلين اللذين دخلا فى تركيبه.

وفى إطار هذا التفسير، فإن أى عنصر من العناصر التى سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح والتفصيل، إنما سيكون فى إطار إدراك هذه الوحدة. فالتحدث عن: الخط، أو المساحة، أو اللون، أو الملمس، أو الضوء، أو التوافق، أو التوازن، أو الإيقاع، أو الترديد، أو التكرار، وغير ذلك من العوامل، إنما هو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها. ويعنى ذلك أن الكل يجب أن يكون فى ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء. فالجزء إنما هو معين لبناء الوحدة، سواء كان المعين

الوحيد، أو أحد المعينات، فالعبرة هى فى البناء الموحد النهائى الذى يخدمه: الخط، والمساحة، والكتلة، وشتى التفاصيل.

ويبدو أن الفنانين الذين نجحوا، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التى تعكس شخصيتهم، دون أن يضحوا بالعوامل البنائية المذكورة، كل بمنهجه فى الوصول إلى هذه الوحدة. وسنعالج فيما يلى أهم هذه العوامل.

## ٣- الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى إذا كان جديدرا بهذه التسمية، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب، والوحدة كلمة قد تكون غامضة إذا لم يصبها التشريح والتفسير، يمكن تصور الماء والسكر، كل منهما له كيان مستقل، ومذاق خاص يعرف بسماته. فلو أذبنا السكر فى الماء، لظهر تركيب جديد، لا هو بالسكر ولا هو بالماء، ويمكن القول إنه ماء مسكر «حلو»، من خصائصه فقدان كل من عنصريه، وهما: الماء، والسكر، لكيانهما الأصلى، واكتساب كل منهما خصائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة، فالماء أصبح مسكراً، والسكر أصبح مذابا فى سائل بعد أن كان صلبا. والوحدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيراً، فهى تتركب من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة، لكنها حين تتجمع فى العملِ الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المميز، ومن التفاعل مع بقية العناصر، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى، والعنصر سواء كان خطا، أو مساحة، أو كتلة، أو ملمسا، أو لونا، أو حركة - تفاحة، أو منضدة، أو وجها - إنما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى، وينطبق عليه مبدأ تأثره بالحيز الذى يوجد فيه، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله، لذلك فهو عنصر وظيفى حى، فى بناء العمل وإعطائه ملامحه. ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه لتأثر هذا العمل أيما تأثر، بل إنه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه.

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لافتقاره للوحدة المتحدث عنها. والوحدة لها جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها، فعين الإنسان مثلاً جزء من جسمه، لكن حين تصاب تتغير ملامح وجهه، وباب الغرفة جزء منها، إذا أزيل تغيرت معالم الحجرة.

وهناك فارق جوهرى بين الوحدة المنبثقة، والوحدة التى تفرض ملامحها من الخارج. فالانبثاق معناه نمو طبيعى لكل عنصر، فى تفاعله مع العناصر الأخرى، ومع كيان العمل الفنى ككل. أما الوحدة المفروضة فمعناها إضفاء كيان كلى على العناصر، وهو ليس من طبيعتها، فيحس الرائى أنها حبست وجمدت، وفقدت حيوية الانطلاق الطبيعى، واكتست بشىء من التزمت الذى ليس من طبيعة الأشياء. وفى هذه الحالة يولد العمل الفنى ميتا، حيث يفتقر لصفة الحياة المنبثقة من الداخل.

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفنى، ويعنى التركيب، أو الهيئة العامة أو الشخصية التى يؤول إليها العمل الفنى، والتى تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل، ويعنى أيضاً «الكل». ويختلف الفنانون فى مناهجهم فى التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية. فالتكوين مع البعض يولد فى أثناء بناء العمل الفنى، وحبك عناصره بعضها بالنسبة للآخر، وإيجاد جو من المعايشة بمقتضاه يستطيع كل عنصر، صغر أو كبر، أن يؤدى وظيفته كأفضل ما تؤدى هذه الوظيفة. وسواء احتل العنصر مركزا رئيسياً أو ثانوياً، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذى يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسه، وبالنسبة لبقية العناصر. فالعنصر الذى يؤدى دوراً ثانوياً، قد يتوارى ويأخذ الواناً خافتة لا تثير الانتباه، وقد يكون أقل تفاصيل من غيره الذى يحتل مركزاً أوليا، لكن صفات هذا العنصر الثانوى وهى على النحو الذى وصفت به، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذى له قيمته فى إبراز غيره من العناصر، ويشاهد هذا فى المسرحية: دور البطل رئيسى، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليضفوا شيئاً على طبيعة الموقف، فدورهم «كومبارس» مكمل، اى أنه ليس فى نفس مقام دور البطل، ومع هذا لو لم يؤدوا الدور الثانوى بما له من خصائص، لأثر ذلك على دور البطل، ولظهر مهزوزاً.

وحدة العمل الفنى أو التكوين الجيد، محصلة لتعاون عديد من العناصر،

تعاوناً منبثقاً يضم لحم ودم العمل الفنى ككل، ويعطى له سحنته وطبيعته المميزة. ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة لجهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج، محاولة نسبية نحو التكامل، حيث إن فكرة الإحكام والتكامل إنما هى من صفات الله فى صورها المطلقة. وعلى ذلك فإن الفنان يجاهد ليقربها منا، لكن الوحدة ذاتها فى إطلاقها، هى وحدة الحق الأحد الأوحد لا شريك له ولا يشبهه شىء فى الأرض ولا فى السماء.

وفى الشكل رقم (٢) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة، وهى لقناع زنجى من النحت الأفريقى يستخدم فى الرقص، ارتفاعه ٣٨سم ومن مقتنيات المتحف النيجيرى بلاجوس، يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال البيضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الإيقاعات المختلفة فى القناع: فالوجه بيضاوى، والعيون دائرية. والقرون تتكون من إيقاعات قوسية متكررة، كما أن الأنف طويل وأسطوانى تقريباً، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص. وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة، ثم سياج آخر من دائرة سميكة وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين. والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الإيقاعية القوسية. ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويمهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط فلعلهما لعينى الراقص الذى يستخدم القناع، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عينى الراقص، فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى.

# ٤- الخط

«الخط» له معنى خاص فى الفن التشكيلى، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو المحيط الخارجى لجسم معين، أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا، وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل، يتحقق بالمداد، أو السلك، أو الخيط، أو بأية أجسام رفيعة، كدبابيس الإبرة، أو عيدان الثقاب، بحيث يحصر أشكالاً لها معان.

وفى فراغ أى ورقة يدرك الرائى مسطحاً أملس ابيض اللون، مستطيل الشكل، فلو أنه رسم خطا مستقيماً وسط هذه المساحة، لانقسمت إلى شكلين، وكان الخط هو الفاصل بين الشكلين، وإذا وضع خطا ثانيا متقاطعا، أو موازيا، أو مائلاً على الخط الأول، خلق أشكالاً جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها.

والخط قد يبنى جسما ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف إيقاعات هذا الجسم. وكثير من الفنانين تركوا رسوماً خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الإيقاعات بإيجازات خطية مثيرة. انظر مثلا الشكل رقم (٣) وهو رسم لجسم امرأة عار، فكل خط يحصر الجسم إنما ينساب فى إيقاعات مختلفة، فيها سلاسة، ورقة، وحركة. فكأن خط الجسم الخارجى إذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة راسه، وعدنا إلى القدم الأخرى، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض، فى الطول والقصر، فى الرفع والسمك، فى الانحناء إلى الخارج أو الداخل، وهذا التنوع الإيقاعى الذى ينتهى ضمنا بوصف الرأس، والقدمين. والبطن، والفخذين، والقدمين، إنما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولدتها تلك الرحلة الخطية.

وعلى ذلك فالخط فى ذاته رحلة ممتعة: فى تنوعه، وانفراجه، وانثنائه، لكن الخط فى نفس الوقت يصف جسما بصريا، أو مجرداً، يحدد مساحة، أو كتلة ذات

حجم، لذلك فإن الخط يعتبر فى حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلى، وقد اعتمد عليه الإنسان البدائى فى تعبيره، كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين، وتظهر الطبيعة فى كثير من الأحيان بنظمها الخطية الإيقاعية، فمثلا الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط أوراقها فى الخريف، وتظل فروعها عارية بلا أوراق، إنها تبدو فى نظام خطى، واضح، على أرضية السماء الزرقاء، كذلك لو تأملنا شبكة العنكبوت، نجدها تقسيما هندسيا للفراغ بعلاقات خطية إيقاعية، لها مركز فى الوسط والذى يبنى حوله مسدسات خطية متكررة، فى اتساع إلى الخارج، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة، هى بمثابة الهيكل الذى تستند إليه الخطوط المسدسية.

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة فى موضوعات أخرى متنوعة المظهر، مثل: إيريال التليفزيون، أو شباك الصيد، أو هياكل المقاعد الخيزرانية، أو سلات البيض المصنوعة من السلك، أو الزخارف الحديدية فى بوابات المنازل أو حديد الشرفات، أو فى تتبع الخط الدائرى للقوقع، أو فى خطوط بصمة الأصبع.

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير، لا يقتصر فيه على الأداء الخطى دون النظر إلى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة، فهو فى ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الايقاعى المتضمن فى هذه الرحلة، وهو نظام أساسه التنوع فى اتجاه الخط، حين يمتد، أو ينثنى، أو يتقوس، أو يزداد رفعاً أو سمكاً، ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسماً معيناً، فمثلاً فى الأشكال الإسلامية الهندسية شكل رقم (٤)، نجد أن الخطوط فى تواصل تحصر مساحات هندسية متكررة فتعطى حسا لا نهائياً، بينما لو تتبعنا الخط الخارجى لتمثال معين، لوجدنا الخط الخارجى له أهمية خاصة فى وصف الكتل، وتتابعها على الأرضية الخارجية، فانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجاً يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية، أو على كيان الشكل النحتي ذاته، وفى محاولات «كالدر» شكل رقم (٥)، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات فى معلقاته، يحركها الهواء فتحدث ظلالاً على الأرض، وظلالها تقسم الأرض إلى مساحات متغيرة مع الحركة، وتحصرها الخطوط الخارجية التى لها أثرها فى

احداث هذه الهياكل المتغيرة.

ويظهر الخط فى أعمال الفنان «ميرو» فوق أرضياته المنغمة لونيا، وتظهر حدته فيما يحدثه من تأثيرات. والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهبه، وأسلوبه. لذلك فإن الحصيلة العامة لثراء الخط، وليدة مساهمة الفنانين جميعاً، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم. لهذا قد نجد الخط يثير خيالاً كما هو الحال مع «مارك شجال»، أو بناء هندسياً فيزيقيا مثيراً كما هو الحال مع «چيورچيو دى تشيريكو»، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع «پول كلى»، وخاصة فى رسمه المسمى: «ميكانيكية قطاع فى مدينة». فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحياناً، ومربعات صغيرة أحياناً أخرى: تارة مائلة، وأخرى رأسية، متراكمة أو منفرجة، وفى عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدى لروح المدينة بعماراتها، وقد علاها القمر. فى لوحة أخرى له شكل (٥١) بعنوان: «الصديرى الأحمر»، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالاً رمزية لوجوه بشرية، أو حيوانات، أو شكل صديرى بارز متكرر، أو مناضد، وقد أحاط كل تعبير خطى بضوء فاتح ليزيد من إبراز معالم الخطوط، كما ساعد ذلك بتنغيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة فى أماكن هامة، عاون فى إبراز هذا المعنى الخطى المميز. وفى أعمال «موندريان» شكل (٥٤) مدخل آخر للعلاقات الخطية التى يبدعها بإتقان الخطوط الرأسية، والأفقية، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها.

والمثالان الموضحان (٦و٧) محاولتان لطالبين فى مقرر (١٠١) تربية فنية بكلية التربية كان على كل طالب أن يبعثر بضع نقاط على شكل دوائر صغيرة قائمة يصل بينها خطوط مستقيمة. وفى إيصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلى تدريجياً داخل إطار الورقة، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالاً هندسية متنوعة.

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة، لأن مشكلة البحث

مشتركة، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته فالشكل رقم (٧) أكثر تفاصيل، وخطوطه، متراكمة، أما الشكل رقم (٦) فمتسع خطوطه أقل وأكثر اتساعاً، فشخصية كل طالب واضحة ومتميزة.

ومن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تجريدية ويمثل شيئاً ظاهراً فى الطبيعة، وإن كان يزدحم بشبكات سلكية أو خيوط داخل نسجيات، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات. فالإيحاء يولد معانى مختلفة، وترابطات لأنظمة محتملة تثير الإنسان بما تحمله من فكر، وإحساس، وإدراك للعلاقات، فى وحدة منسقة.

## ٥- المساحة

أوضحنا مفهوم العلاقات الخطية فى بناء وحدة العمل الفنى التشكيلى، وفى هذا الفصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات فى بناء تلك الوحدة. فالخط يحصر مساحة، والمساحة هى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص، لأمكن القول إنها مساحات منغمة، فيها القاتم والفاتح، أما إذا لونت بألوان متوافقة، كان بناء الوحدة بالمساحات المنغمة لونياً.

والمساحة تعلو أو تهبط، تتقدم إلى الأمام أو تتأخر إلى الخلف، يمكن أن تكون باهتة تميل إلى التوارى، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة.

ولذلك فإن المساحات فى العمل الفنى التشكيلى أدوات للبناء، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيراً كلما احكم صياغتها وربطها بعضها ببعض، وهى تتجمع أو تتفرق، تتآلف أو تتباين، تلتئم أو تتبعثر، تتداخل ويغطى بعضها البعض أو تتسطح وتتجاور دون أن تطغى إحداها على الأخرى.

والمساحة فى الفن التشكيلى، هى إجمالى لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة واحدة. كان «جوجان» يلخص بمساحاته الأرض، وأوراق الأشجار، وأجسام الأشخاص. وظهرت التكعيبية لتزيد من تأكيد البناء بالمساحات التى هى تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية. كان «براك» ، «وبيكاسو»، منهمكين فى هذا النوع من التعميم. ففى مجموعاتهما الصامتة التكعيبية، تشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفرش والدورق والعود، وكأنها ضوء يخترق كل شىء، بينما الدرجات القاتمة تظهر فى مساحات منغمة باللون البنى، لترد على

المساحات الضوئية بعتمة متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة. انظر الأشكال: ٨، ١٠، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٩، ٦١، ٧٥، ٧٧، ٨١.

والرسم الموضح شكل رقم (٨) للفنان «ولم دى كوننج»، يبين تتابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة، فلكل مساحة شكلها المميز. وتتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى ، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء، وتكرار المساحات أدى إلى تأكيد نظام إيقاعى قوى. أما فى الرسم الموضح شكل رقم (٩)، فقد حول الفنان «فرانز كلين» مساحاته إلى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة، والتى تحصر فراغات بيضاء لا تقل شأناً فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل. ويمكن تأمل الشكل رقم (٥٢) للفنان «موريس استيف»، وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كياناً مميزاً، وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط، وتكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة، واللوحة ليست ذات سيمترية واحدة، فهى تنطلق من المحور إلى شتى الاتجاهات.

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى، ففى التصوير تلعب الخامة والتقنية دوراً ملحوظاً فى إعطاء المساحة مظهراً متنوعاً دسماً، تدخله الشفافية، والانتقال التدريجى من لون إلى آخر دون حد فاصل لافت للنظر، كما أن بعض المساحات تخلقه عجينة التصوير، حينما تغطى السطح بطريقة ملمسية: أحياناً بالسكين، وأحياناً أخرى بالفرجون العريض، أو بوسائل أخرى، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات أعماق، حين تقارن بالوضع الزخرفى، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق، أو تنوع، فيظهر كيان السطح زخرفياً لأنه درجة واحدة صماء لا عمق فيها. ولعل هذه النقطة هى التى تجعل المصور مختلفاً فى قدرته التعبيرية عن المزخرف، فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته، فتبدو ولها وميض متلألىء، يتغير من مكان إلى آخر، فكأن السطح الذى يغطى التصوير إنما يصف كياناً له طبيعته

الذاتية، أكثر من كونه يكسو جسماً، كما يكسو الطلاء الحائط.

ويدور التساؤل فيما إذا كان إيجاد المساحة فى التصوير عملية واعية، مقصودة، معروفة من قبل، أم أنها وليدة صراع الفنان مع الخامة، والموضوع، ومحاولة ترجمة هذا الصراع بأشكال المساحات التى تدل عليها. والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذى كانت نهايته المدرسة التأثيرية، إلى أشكال متنوعة: من التكعيب، والتجريد، واللاموضوعية. فكان دأب «ليجيه» أن يقسم مسطح التصوير إلى مساحات لونية كبيرة يبنى عليها أشكاله وعناصره ورموزه، بمحاولات، فلا يغطيها كلية باللون، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصلى الأبيض، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث. لكن محاولته تلك - وهى من المعالم المميزة فى تصوير القرن العشرين، تختلف بوضوح عن محاولات: بيكاسو، وبراك، وديلونى، ورووه، وهنرى ماتيس، التى لم تنفصل مساحات أى منهم عن التراث الأصلى فى فن التصوير، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية. لذلك يبدو ليجيه شكل (٧٥) ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين. وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه. لهذا فإن كثيراً من المساحات تتنفس وتكتسب شخصيتها من كل المقومات المحيطة، ويساعد فى إيجاد هذا الكيان، التنغيم اللونى لتداخل شكل المساحة بعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع.

وفى المدرسة الأكاديمية، كثيراً ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة، ولونها، أما فى استخدام التقنية لخلق اللون خلف الصور الشخصية، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنها تكرار للاتجاه الواحد، الذى هو الفرض من ناحية المعلم، وبهذا تغيب فكرة الإبداع وتنعدم بانعدام المساهمة الفردية.

وعلى النقيض من ذلك، يظهر المدرسون الذين يستسهلون أمر التعبير، فيفرضون أرائيكهم على التلاميذ بتحريفات، لتبسيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير. وفى الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم، ويضللونهم، بحيث إن النهاية التى يخرجون إليها ما هى إلا تطويع زخرفى سهل لا علاقة له بالمساحة، بمعناها الدسم، كما تأتى فى فن التصوير.

كما أن المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى، ومنها التكعيبية بمراحلها المختلفة: المسطحة والمجسمة، وسعيها للتوليف، كذلك التجريدية، واللاموضوعية، والرمزية ـ لم تعط فرصاً لنمو المساحة كامتداد للتصوير، وإنما شجعت المنهج الثانى للتحول الزخرفى، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مملوءة محكمة دون عمق. وحين تقارن بعض تلك الأعمال، بأعمال التصوير التى أنتجتها شخصيات مثل: موديليانى، أو رووه، أو تشيريكو، تظهر الأخيرة ولها صفة الدوام الأكثر، والتأثير المستمر، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوى، أكثر من الجوانب الزخرفية التى تسهل تشكيل المساحات وتجاورها بعضها للبعض الآخر.

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شيء مطلق يمكن إدراكه فى ذاته، بصرف النظر عن التكوين الكلى الجامع لها. فقد نجد أنواعاً من المساحات فى الفن المصرى، والبيزنطى، وحتى مدرسة الخداع البصرى، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة، ولا يمكن أن تصنف باعتبار أنها تنتمى بعضها إلى البعض. ففى الحقيقة أن كل مساحة تدخل فى كيان له ملامحه الوصفية، التى تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها، وبالتالى فإن هذه المساحة لا ترى منفصلة، وإنما تدرك فى إطار هذا الكل. وعلى ذلك فإن التحدث عنها إنما هو بمثابة التقريب للفهم، أكثر من كونه فهماً كاملاً أصيلاً. فقد كان بعض المدرسين يصدرون أحكاماً مسبقة على الأعمال الفنية، بضرورة تميز الشكل من الأرضية، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية، فكان ذلك

يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات، بين الشكل وأرضيته. ولكن مدرسة الخداع البصرى أخذت هذا المغزى، وبأمثلة عديدة للفنان «فازارلى»، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة، التى لم تختبر اختبارا أصيلا - إلى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان، ويتبادلان الوظيفة، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة، أن تولد حركة تؤثر فى المتذوقين، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير فى القرن العشرين، الذى تحتويه متاحف الفن الحديث فى العالم.

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن يكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفنى، فلنقربها قدر ما نستطيع إلى الفهم، بالأمثلة المختلفة، لكن سيظل إدراكها مرتبطاً بنوعية الفنان، وأسلوبه، والتقنية التى يتبعها لإخراج عمله، والتى تشكل بالضرورة مساحاته التى يستخدمها، وأنجح مثل على ذلك، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذى استطاع فى إطار اللون الرمادى، أن يحوله فى تدرج إلى لون بنفسجى: محمر تارة، ومائل إلى الزرقة تارة أخرى، ورمادى فاتح فى المرة الثالثة، بينما يبدو الرمادى فى عمومه وهو يحتل مساحة كلية، لكن عند النظر إليها تظهر مفصلة بتنغيمات مختلفة حينما تدرك بأبعادها الشاسعة.

فالمساحة إذاً إجمال لمجموعة من التفاصيل تظهر فى كل، وتعميم لمواصفات مختلفة تهضم فى كيان موحد، وعمق فى الأداء لوصف سطح معين، يجعل عجينة التصوير هى الأداة لوصف هذا السطح، فيدركه الرائى غنيا وله مقوماته الذاتية. والصورة رقم (١٥) تمثال نصفى أمام النافذة للفنان بابلو بيكاسو، دليل رائع على منتهى الإجادة فى إيجاد تركيب فنى أساسه المساحة المنغمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة متزنة ولها خصائص ملمسية وتعبر ببساطة وعمق.

## ٦ـ المساحة والملمس

إن بناء العمل الفنى التشكيلى يتطلب وعيا من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل فى تركيب هذا العمل، ولقد تحدثنا عن المساحة، وسنستطرد هنا فى ربطها بما يسمى «الملمس»، فالملمس هو ما يميز سطحاً عن آخر ويجعله واضحاً: فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل، وعن سطح الرخام، وعن أسطح: الحرير، والكتان، والصوف، والقطيفة، وغير ذلك من الأجسام التى تقع تحت حس الفنان وبصره. وكلما نجح الفنان فى أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها، أدى ذلك إلى ثراء فى إخراج وحدة العمل الفنى. وتكييف الملمس يحدث على مستويات مختلفة، ترجع ارتفاعاً وانخفاضاً إلى قدرة الفنان. فإذا ازداد ظهور الملامس كإضافات سريعة على السطح، أدى ذلك إلى ظهور وحدة العمل الفنى بصورة زخرفية، أما إذا جاء الملمس وليد تعمق فى نسيج كل جسم، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه، خرجت وحدة العمل الفنى معبرة، وفى تكامل أفضل. والملمس لا يفتعل وإلا فقد قيمته، والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة، دون تكيف حسب كل وضع. وهذا يؤدى بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم إلى ما يسمى بظاهرة الآلية، وهى تدل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكيف. والآلية تعنى الرسوم التى فقدت صلتها بالفكر والحس وأديت بدون ترو. لهذا كان يوصف «فان جوخ» وهو يرسم، أنه يرسم بدمه، فالدفء والحرارة اللذان كان يشعر بهما أثناء رسمه، والانفعال القلق المتوتر، واتجاهه الباحث الدءوب ـ كلها كانت دوافع مرتبطة بضربات فرشته حين كان ينسج الأسطح ويبين مميزاتها وملامسها. وفى الشكل رقم (١١)، يلاحظ فى صورة فان جوخ المسماة: «السطوح القش» كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدماً المواد، والقلم الرصاص واللون الأبيض الصينى، على اللوحة، ولا شك أن الملامس واضحة فى كل التفاصيل التى أبرزها.

وها هو بيكاسو فى صورته التكعيبية المسماة «طبيعة صامتة مع جيتار» بمتحف زيورخ، يحاول بطريقة إخاذة ان يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطبيعى لكل جسم فى الصورة، وبلا افتعال، شكل رقم (٥٣) فالجيتار يحمل تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما وبروز ملمس ممثل فى النقط العلوية والخطوط الممثلة للأوتار. ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقا على شكل خطوط أفقية متقطعة، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للإناء الوسط. ويتضح الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب، وكذلك فى إناء الفواكه الذى يتوسط المنضدة أمام الصورة. وهكذا فإن المساحات أخذت شخصياتها بالملامس المميزة لكل منها، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة الصورة وتكاملها. والملامس تنتقل من إطار العمل الفنى إلى الديكور المريح الذى يدخل فى حياتنا، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالاً مصنعة من خامات مختلفة كالصوف «السجاد»، والخشب «الأثاث» والحرير «الستائر»، والزجاج «النوافذ»، أو حتى فى رداء الإنسان الذى يدخله: الصوف، والجلد، والتيل، والحرير، وأنواع المعادن. أليس موضوع الملمس هاماً للفنان ولكل إنسان يريد أن يستمتع بالفن فى حياته، ويحس بلغته، ويقدر على استخدامها؟

وفى الشكل رقم (١٢) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل العاج بأفريقيا. لقد دخلت مختلف الخامات : الريش، والخشب، والقرون، وفروع الشجر، واللوف، فى صناعة هذا الشكل الملمسى التعبيرى المثير، حتى فى الخشب الممثل لوجه القناع، فقد حفرت عليه معالم الحواجب، والعينين، والخدين، والأنف، والفم والأسنان، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه وفى أعلى الراس، لتكمل التشريح المتنوع الذى زاد من الحس التعبيرى. راجع الأشكال: (١٩)، (٢٦)، (٣٧)، (٨١).

## ٧ـ التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة، وهى الأرض. والأفقية تعنى الامتداد مسطحاً فى اتجاه الأفق، بقدر ما يسمح البعد والإدراك، والصفتان تكمل إحداهما الأخرى، وترمزان لقيمتين فنيتين، واستطاع القرن العشرون تجريدهما فى جانب من الأعمال الفنية، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى «بيت موندريان». شكل ٥٤.

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عمودياً على الأرض، ويمشى الإنسان عمودياً على الأرض، كذلك الدواب، أما النخل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء، وإذا بها عمودية إلى حد كبير على الأرض. لكن كل شىء وهو عمودى على الأرض، يصبح متميزاً إذا قورن بالاتجاه المضاد، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهائية.

والتعامد والأفقية علاقتان متصلتان توثر إحداهما فى الأخرى، كما يمكن أن يكونا معا صرح العمل الفنى التشكيلى، المؤسس على دعائم معمارية. وإذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين، دون الاعتماد على مظاهر بصرية، انتهت ببناء تجريدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صوره، فأخرج الصورة من إطارها التقليدى فظهرت بلا برواز، واعتمد فى إخراجها على الخطوط الرأسية والأفقية، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوطِ والفراغات المحصورة بينهما، ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الإيقاع، فأطلق على إحداهما «برودواى بوجى ووجى» (١٩٤٢ ـ ١٩٤٣) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى

نيويورك فى الأربعينات، وهى سريعة الحركة، كما أن برودواى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام السينمائية، والروايات المسرحية، ذلك الشارع الذى يتلألأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التى تزدان بها الإعلانات المتزاحمة. كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (٥٤)، بأسلوب تجريدى. فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية المتصلة أو الناقصة، المباشرة وغير المباشرة، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع، فتحدث زغللة أشبه بتلك التى تشاهد فى إعلانات النيون المعروفة فى ميدان الوقت بنيويورك.

وقد نجح الفنان فى تنظيم الفراغات، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها، فأوجد مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال المبانى وواجهات المحال التجارية، ومانشيتات الصحف، وتقسيمات الأبواب والنوافذ، وفترينات العرض وأغلفة الكتب، وكونت منهجا فى التصميم له مذاقه الهندسى.

وكان الناس حينما يرون صورة، لا يتأملونها فى ذاتها، ولكن يختلقون لها مرجعاً، وهو «الطبيعة»، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق القطعة الفنية وما تتضمنه من نظم، وإيقاعات، وعلاقات تشكيلية، ومنهج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى إلى تأمل عمارة الصورة، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة، والمسافات التى يبنيها عموماً الخطوط الرأسية والأفقية، حين تتقاطع وتصل ما بين الحافة والحافة، لهذا فهو قد اكد مدخل الهندسة كأساس للبناء الفنى.

لكن موندريان لم يكن وحده الذى أثار ذلك واكده. وإنما سبقه الفن الإسلامى بمقرنصاته، وبالأرابسك الذى وضعه فى المنابر وعلى الأسقال، وبعديد من الزخارف الهندسية التى وضعها مكملة للخط العربى بتشكيلاته التجريدية المختلفة، التى ظهرت كأجزاء مميزة لملامس جدران المساجد، وفى المشربيات،

وغيرها من مظاهر الفن الإسلامى.. أليس من المفيد حقا أن تعاد دراسة الفن الإسلامى لاستخلاص كثير من الركائز التى يمكن أن تلعب دورها فى فن القرن العشرين؟

إن حساب موندريان فى صوره أشبه بحساب القافية فى الشعر العربى، وبالمسافات فى الموسيقى عموماً، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها، بالمربع والمستطيل الذى يمكن أن يحوى مربعين، بالفراغ الضيق المستكين، وبالفراغ الواسع الرحب كذلك. يتفلسف الفنان التشكيلى دون قيد مسبق، أو التزامات من الخارج، فالهندسة والرياضة العقلية مع حس قائد، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميزة فى القرن العشرين.

والتلاقى بين التعامد والأفقية، ليس قاصراً على ما كشفه الفنان موندريان فى أعماله وغير به مفهوم الصورة فى القرن العشرين، بربطها أكثر بالمفاهيم التجريدية، التى أكدها الفن الإسلامى فى زخارفه الهندسية، ومخطوطاته الكونية. فالحقيقة أن المتأمل للطبيعة، يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض، وتظهر بشكل متعامد عليها، كما أن الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قدميه ويديه، يتعلم الوقوف على ساقيه، فيصبح شكله مختلفاً عن الحيوانات ذوات الأربع، وتظهر استقامة عموده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى، ووقوف الإنسان على سطح الأرض، إنما يمثل نوعاً من التسامى حين تقارن الرأسيات بالمسطحات الأفقية، فكل خط رأسى يحس فيه الرائى أنه يتسامى فى اتجاه السماء، لذلك فإن هذه الرأسية تحمل فى مضمونها الإحساس بالتسامى، على أن التعامد والأفقية لا يظهران فى تنافس، إلا إذا مر فى عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال، وما تكونه فى إطار العمل الفنى. فإذا ما اقتربت الرأسيات بعضها من بعض، ثم تباعدت بعد ذلك، فإنها تحدث فراغات فيما بينها، أشبه بالمسافات الموسيقية، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التى تقطع الخطوط الرأسية، وتبرز أوضاعها فى أثناء هذا التقاطع.

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الرأسية والأفقية فى الفن التجريدى الحديث، بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة، حيث إن عملية التجريد تسقط من حسابها الأشكال، والصيغ، والملامح، التى يمكن أن ترتديها تلك الرأسيات المتعامدة لتقترب من الطبيعة. وهى تلعب بالقانون نفسه: أى «التعامد والأفقية»: وهما يعتبران من صفات وجود الإنسان، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة، وحديثة، ومن الصعب على الرائى أن يتذوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة؛ لأن إطاره الفكرى عادة يحتم عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة، ويتعذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية. لذلك فلابد له أن يتدرب من جديد على النظر إلى الأشكال المرتبة، على أساس أنها تطبيق لعلاقة مجردة بين الرأسى والأفقى، وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى الكيمياء، عندما يترجم أى حامض أو ملح إلى رموز كيميائية للدلالة على عناصر هذا الملح، كأن يقول مثلاً على حامض الكبرتيك: يد٢ كب أ٤ فهذا الرمز الأخير هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشىء.

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقية فى الحياة المعاصرة، حين اتجه الإنسان إلى مدخل جديد فى تصميمه للبلاط والواجهات الزجاجية، ونوافذ العرض، وبعض حديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية، وأغلفة الكتب. فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الرأسية والأفقية، وانتقل منهجه إلى كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية، من تخطيط الشوارع والمطارات والحدائق، وتنظيم خطوط المرور، والإعلانات، فكأن هذه العلاقة بين الرأسية والأفقية، أعطت قاعدة هندسية للتعبير، والتنظيم المعمارى، لم تكن متوافرة من قبل.

وكان بعض المعماريين يحسون بضعف عندما يطالبون برسم أشخاص من الناحية البصرية، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلاً على وجود الموهبة فى الرسم، أو فقدانها، لكن بتيسير العلاقة التى كشفها موندريان بين التعامد

والأفقية، أمكن للمعمارى ولأى شخص يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص، أن يجد متنفسا فى التعبير باستخدام العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوما، أو نقدا خارجياً، فساعدت هذه العلاقة على تنمية الجرأة لدى المعماريين الناشئين فى إيضاح تصميماتهم بشكل مقبول لرواد هذه العمائر.

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع فى تصميمها للعلاقة بين الراسية والأفقية، وتقاطعاتها المختلفة فهى تأكيد لهذه العلاقات بين الراسيات والأفقيات التى نجح موندريان فى التعبير عنها. وبعض المبانى الحديثة قد أخذ بهذا المنهج فيبدأ بهيكل حديدى، أو خرسانى يقوم أساسا على حساب الراسيات والأفقيات ثم يملأ الفراغ بتصميمات من الطوب تكمل الهيكل الأصلى وتؤكده.

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق، وقد يرى أنها لا تتطلب جهداً أو عمقاً، لكن فى الحقيقة لو أعطى تلميذ عادى قطعة من الورق الأبيض، ومداد ا أسود ومسطرة وطلب منه أن يقسم هذا الفراغ إلى خطوط رأسية وأخرى أفقية، بحيث تحصر بينها مساحات من المستطيلات والمربعات، مريحة للنظر، وتحمل إيقاعات مختلفة - لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية، وتكشف ضرورة أن يمر فى تمارين وتجارب متصلة كى ينجح فى النهاية فى عملية الحساب العسير، ويصل إلى المستوى المرموق فى تصميماته، لكن محاولاته الأولى ستئن بفقرها فى حساب هذه العلاقات حسابا فنيا، حيث إنه يبحث العلاقات فى ذاتها دون أن يستند إلى أى مدلول بصرى.

وهذه القضية لا تعطى عادة للتلاميذ الصغار، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات نهاية المرحلة الثانوية، أو مرحلة التخصص فى الفنون، وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شُرُطان من الورق الأسود على الأرض البيضاء توضع بشكل رأسى أو أفقى وتقاطع بعضها البعض، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية من لوحة ومثلثات قائمة الزوايا

ومسطرة حرف T وأقلام دقيقة ومساطر مرقمة، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر، فهذه الأدوات تساعد فى إيجاد معدلات فى التصميم مدعومة بأسس من الرياضة، وإدراك معنى الوحدة ومضاعفاتها بالاختزال أو التربيع الذى يكون فى النهاية منطقاً رياضيا وراء عملية التشكيل التى تحدث تأثيراً إبداعياً على المتذوقين أشبه بالحساب الموسيقى الذى يعكس ذكاء ابتكارياً.

ويظهر اتجاه موندريان جليا فى بعض اللوحات الإسلامية إذ أنها تحتوى على تقسيمات راسية وأفقية تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية والزخارف الإسلامية والمصبعات المفرغة. ويظهر الشكل فى عمومه متنوعاً بطريقة فنية، تبين مدى إبداع الفنان الإسلامى. وإذا انتقلنا إلى الشكل رقم (٥٤) للفنان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الراسية والأفقية، واضاف إلى بعض مساحاته اللونين : الأصفر والأحمر ، سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الإسلامية، وزادها تجريداً باعتماده على الهندسة فقط دون ملامس، بينما فى الشكل السابق تظهر الملامس جلية فى الحشوات بأنواعها المختلفة. والحقيقة أن ما كشفه موندريان يعتبر امتداداً لهذا التفكير الإسلامى الهندسى الذى آن الأوان أن يدرس ويمارس ويستمر.

## ٨- الشكل والأرضية

العمل الفنى التشكيلى له وحدته التى تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتأليف بينها. ولعل أهم تلك العناصر «الشكل والأرضية» فالشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف. «الشكل» يمثل المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه فى حين أن «الأرضية» تمثل الجو الملائم الذى يتناسب مع الشكل، والذى فى كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ويؤدى رسالته.

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ولكى يحتل مكان الصدارة لابد له من نصاعة فى اللون، ووفرة فى التفاصيل، وتأكيد على التعبير، بينما الأرضية بحكم وضعها كارضية لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل وإلا أثرت على كيانه وأضعفت من قوته وبددت رسالته، لذلك فإن الأرضية يتحتم أن تكون خافتة قليلة أو منعدمة التفاصيل، باهتة أو قاتمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه ، متوارية فلا تجذب الانتباه فى اللحظة الأولى للرؤية بل تعين على أن تكون الرؤية الفنية للشكل أولاً، الذى يمثل فى حقيقته حدث الصورة ورسالتها المميزة.

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة فى المسرح والسينما والموسيقى والغناء . ففى الروايات المسرحية أو السينمائية نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائماً موقع الصدارة ويمثلان الشكل بينما سائر الممثلين يأتى دورهم فى تهيئة الجو المحيط ـ مهما كانت مراكزهم ـ والذى يمثل الأرضية.

وفى الموسيقى يخرج الناى وحده أو العود فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المنفردة كى تؤدى دور الشكل، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية، وإنما تشكل فى مجموعها نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل، وهكذا العمل مع المغنى الذى يبدأ غناءه بعد أرضية ممهدة من

الموسيقى تردد اللحن، لكن عندما يبرز الصوت الآدمى تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة، ولا يستريح الجمهور عادة إذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب، فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية أو تحد من حدوث الطرب.

وإذا عدنا إلى الفن التشكيلى نجد أن العلاقة بين الشكل والأرضية لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما، فمادمنا نسلم بضرورة الإبداع فى العمل الفنى فلنتوقع إذا تجديداً فى العلاقة التى تربط الشكل بالأرضية؛ لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الإيطالية حتى المدرسة التأثيرية، ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل والأرضية تتذبذب. فتارة يشاهد الشكل متميزاً والأرضية خادمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة وبخاصة التجريدية ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفة الأرضية وتتبادل الأرضية وظيفة الشكل، كما هو حادث فى فن الخداع البصرى.

❋ ❋ ❋

وإزاء هذا التنوع الشديد، يتكشف الرائى تعذر الاستناد إلى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية، وإن كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة فإنها تستقر فى وحدة العمل الفنى وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرائى، وهذه أيضاً مسألة متوقفة على ثقافة الرائى الفنية وقدرته على الاستجابة إلى الإبداعات التى تفاجئه دائماً بالجديد.

وقد استطاعت نظرية الجشتالت فى علم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية

للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل والأرضية فى عملية الإدراك.

وفى الشكل رقم (٥٥) وهو عبارة عن لوحة للفنان سنجير، وتدعى «الصيف»، وهى من الصور الحديثة نرى تداخل الشكل والأرضية ومدى ذوبان كل منهما فى الآخر لإبراز الأشكال التكعيبية والاتجاهات المتصارعة. و فى الشكل (١) يصعب فصل الشكل من الأرضية فيمكن أن تتحول القوائم أو الفواتح إلى أشكال، والعكس جائز، والشكل (٦٢) إنسان برأسين حينما توضع الصورة رأسية تظهر الرأس فى موضع الشكل وحينما تقلب الصورة تظهر الرأس الثانية فى موضع الشكل، وهكذا يتبادل الرأسان موضع الشكل حسب نظرة الرائى.

# ٩ـ الكتلة والحجم

«الكتلة» تعنى صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، «والحجم» يعنى التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى إبراز المرئيات. الطول، والعرض. فالحجم يعنى الطول والعرض والعمق. وتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة؛ إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل، ممتلئة ولها ذاتية خاصة.

فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى . الكتلة تتحقق من خلال حجم، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة، ويبدو الأمر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد، أمثال: ميكل آنجلو شكل (٢٣). وهنرى مور، شكل (٤٨)، وبابلو بيكاسو شكل (٢١)، وماريو مارينى، وغيرهم. فحينما ينجح الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت فإن إدراكه للبعد الثالث يتضح، كما أن إحساسه بالكتلة فى الفراغ ينضج. فرؤيته للجسم بحكم طبيعة العمل، لابد أن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم، وتفاصيله من الأمام ومن الجانبين، والخلف، فالإدراك يكون شاملاً. ولقد فهم النقاد هذه الحقيقة فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج، وإنما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير، فيتذوق بعمق هذا الإحساس الذى يختلف فى طبيعته عن الإحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير.

وإذا تصادف وأراد النحات أن يعمل، فإن حصيلته فى الوعى بالكتلة فى الفراغ، وبالأحجام، يستفاد بها كثيراً فى تصوير عالمه الفنى. فالتصوير يصبح كالنحت، ذا أبعاد ثلاثة مليئا بالكتل التى تنساب فى يسر وتمهد لبعضها البعض، لتفصح عن المغزى التعبيرى بقوة ووضوح.

ها هو ميكل أنجلو، قمة عصر النهضة الإيطالى، يشكل كتلا منسابة يمهد بعضها للبعض الآخر، فى قوة وصحة وشباب. فالعضلات ممتلئة تكشف عن تشريح الجسم الإنسانى فى أروع ما يكون من حيوية وإيقاع وحركة شكل (١٤). وفى لوحات هذا الفنان أيضاً، تأمل انتقالات الكتل، وتركيب الأجزاء التى تنبعث من تشريح جسم رياضى لا تجد له معادلا إلا فى العصور اليونانية والرومانية.

ونفس الفنان تظهر مقدرته فى تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة فى نماذجه المتعددة التى تتمثل فى اليد اليمنى للتمثال «دافيد» شكل (١٣). فهذه اليد صيغت فى كتل متحركة ذات صلابة تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها: انظر صياغة الأظافر، وتفاصيل كتل كل أصبع، وانحناءة اليد ككل . إنها يد ذات قوة، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل، يد تركت الدنيا فى نبضاتها أحداث الزمن ومعاناة الأيام. أن ميكل أنجلو يقول الكثير من خلال تكتيله لهذه اليد، يقول الكثير عن عصره، وقربة للطبيعة والواقع، وهضمه للتراث اليونانى والرومانى، وولعه بالمبالغة بالواقعية فى أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية، التى تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الإنسان، دراسة وراءها فهم للتشريح المبنى على قوة الملاحظة.

إن اللعب بالكتلة والحجم فى أعمال ميكل أنجلو، يعطى مثلاً لعصره فى تناول هاتين الخاصيتين الفنيتين. لكن خصائص الكتلة والحجم ليست مقصورة على عصره، فمعالجتها تنوعت وتغيرت عبر العصور، بما يوضح تراث العالم المرئى، وحيرة الفنان إزاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا. شكل (١٧)، (١٨)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)، (٢٦)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٥٦)، (٧٦)، (٨٠).

## ١٠ ـ النسب

يقصد «بالنسب» العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد، والأجسام الأخرى التى توظف داخل العمل الفنى. فقد كان هناك تصور بصرى عند الإغريق، يحدد رأس الإنسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق، وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الإنسان. وكان الاغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى فى تصورهم للمستطيل، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية فى العمل الفنى، ومرتبطة أساساً بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية إبداعه، التى تمر فى مراحل من التغير والتحول. ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفى للطبيعة والالتزام بنسب فوتوغرافية، فتقاس الطبيعة بالإمساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغميض الأخرى، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التى تتحدد بها على طول القلم، كأداة للقياس، كما بطل استخدام خط الشاغول، والشباك المفرغ فى الورقة الذى ينظر من خلاله الفنان إلى الجسم الطبيعى المراد رسمه. بطلت هذه الأدوات مع تغير نظرة الإدراك، من كونها استسلاما للعالم الخارجى، إلى اعتبارها إحساساً بهذا العالم وتفاعلاً معه، وترجمة هذا التفاعل فى الأعمال الفنية.

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب، معنى ذاتى يرتبط بطبيعة عملية الإبداع التى يخوضها الفنان، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان، ودرجته، فهو لم يعد يلتزم فى نسبه بالطبيعة: قد يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف، يجمل أو يفصل، يقتم أو يفتح، حسب ما يتطلبه المنهجَ الإبداعى الذى يقوده، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقاً، ولا يحفظ للتلاميذ، وسيظل ذا طبيعة ذاتية مادام هناك إبداع وتجديد.

والسؤال الذى يتبادر للذهن: إذا كانت النسب ذاتية فى العمل الفنى فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتفق عليه، وخاصة فى الحالات التى يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى، دون التزام بقاعدة مسبقة؟.

الحقيقة أن روح الإبداع الفنى فى الصور الحديثة، يحمل فى طياته شيئا من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة والتلقائية. فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الإنسان، وقد يزيدها خطوطا فى أسفلها أو فى الجوانب، لتعبر عن الأطراف والأصابع. وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة الانفعال، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة بانفعالاته، وأحاسيسه، وشخصيته ككل، وهكذا حينما يتسلح الفنان الحديث ببراءة الطفولة وصدقها، فإن نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله، وبسجيته، دون التزام بمهارات محفوظة، أو قواعد مسبقة.

والصورة شكل رقم (١٤) عبارة عن تمثال «دافيد» للفنان «ميكل أنجلو» وبتأمل هذا التمثال يظهر بوضوح الاهتمام بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان فى العضلات، وفى تشريح الجسم عموماً، ولا شك أن نسب هذا التمثال لا تتوافر فى الإنسان العادى، فقد اختار الفنان أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الإنسان فى ذروة صحته، وعنفوانه، وقوته وهو فى ذلك يتمثل بالإنسان الرياضى الذى أكده الفن الإغريقى.

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الأفريقى شكل رقم (١٥) وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا - لظهر بوضوح كيف تغيرت النسب إلى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير: فالجسم أسطوانى الشكل ومزخرف، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين، بينما يظهر الفخذان فى جلسة مربعة كل فَخذ يقطع الآخر، وهى أفخاذ رمزية أكثر منها واقعية. ومن الوجهة الفنية لا يمكن الادعاء بأن مدخل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح، وأن المدخل الأفريقى مشوه

وغشيم وبعيد عن الدراسة، فلو وصلنا إلى ذلك لكانت نظرتنا سطحية بغير عمق. فالحقيقة أن الذى أثر على الفن الحديث هو ذلك الفن الأفريقى باللانسب وبالتحريف، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه، لهذا فإن هذا التمثال حقيقة إنسانية من نوع مغاير لتمثال ميكل أنجلو، تلك الحقيقة التى يشترك فيها فن الطفل، وبعض الفنون البدائية والشعبية التى كانت النسب فى مفهومها من وسائل التعبير عن الانفعالات، وعن مضامين الحسن، التى قد تعجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن إيجاد هذا المدخل.

انظر جمال النسب الطبيعية فى حصان سيلين شكل (١٧). وقارنه بالتحريف الوارد فى شكل (١٨) الذى يحوى عيونا مطموسة، ورأسا هندسية، وجسماً أملس. ويظهر التحريف فى ذروته فى تمثال المعزة الحامل شكل (٢١) للفنان بابلو بيكاسو، حيث بالغ فى الرأس ورفع الرقبة، وضخم فى الجسم ورفع فى السيقان وأكد الحوافر. إن نظرة القرن العشرين للنسب تحمل تحرراً واضحاً، ويظهر أيضاً فى الرأس التى نحتها أميدو موديليانى شكل (٢٢). فالعينان بيضاويتان، والوجه بيضاوى محدب، والأنف مثلثى، ويختلف هذا المنهج فى جوهره عن النسب المتوافرة فى تمثال موسى شكل (٤١) الذى يؤكد فيه ميكل أنجلو الطبيعة والمدخل الإغريقى والرومانى.

# ١١ ـ الضوء

«الضوء» أحد عناصر بناء العمل الفنى التشكيلى، وعكس الضوء «الظلمة» أو الظلام، لهذا يظهر الضوء ساطعاً كلما أحيط بجو من الظلمة، ويختلف الضوء كما ندركه فى حياتنا اليومية، عن الضوء الذى يثرى قيمة العمل الفنى. فقديما كان يتعلم التلاميذ فى المدارس، أن الضوء الذى يدخل من النافذة وينير جوانب الأجسام التى يصدمها، لابد أن يترك جانبها الآخر فى ظلمة. وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب إلى إضاءة جانب من الجسم المرسوم بطلائه باللون الفاتح، بينما يطلى الجانب الخلفى الآخر غير المعرض للضوء باللون القاتم، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية. ولكن المغزى الفنى للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور «رمبرانت» (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)، الذى تكشف فى الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التى يريدها أن تظهر فى النور وتسحر الألباب، بينما التفاصيل الأخرى التى لا يريدها أن تحتل مكان الصدارة، كان يغمرها بجو الظلام فيكسوها بألوانه الداكنة، إلا أن الفنان فى إبداعه، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التى سبق الحديث عنها ، فقد اعتبر الضوء عنصرا تشكيليا عليه أن يوزعه فى لوحته لكى يبنى به موضوعه، ويوزن أجزاءه المختلفة، فلا مانع أن يأتى الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، وحينئذ يسرى الضوء فى أجسام أشخاصه فى الأماكن التى تساعد على إبراز «الدراما»، التى يريد التعبير عنها.

انظر مثلاً الصورة رقم (٥٦) لهذا الفنان، وعنوانها «رجل مسن على مقعد بذراعين»، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن، لقد انساب الضوء ليبرز الوجه بتجاعيده، واليد التى تستند إليها الرأس، واليد الأخرى المتكتلة على ذراع المقعد. كما لفح الضوء العباءة السميكة التى يتدثر بها هذا الرجل الكهل، وأنتقل

الضوء أيضاً خلف المقعد من أعلى، ومن الجانب الأيسر، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامى الذى أنار الرأس، والكتفين، والرداء. إنه نور سحرى موزع بحساسية، وبفن واتزان، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة. ولحظة تأمل الصورة يسترعى الرائى أضواء على تجاعيد الوجه، وأضواء على ثنايا الرداء، وأخرى تنير الأصابع، ثم تخفت الأضواء فى الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكانتها وبروزها.

والضوء بمغزاه الفنى، يعنى النور الذى يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة، ويزيد وضوحها. أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضاً، ويخفى معالمها؛ لذلك فإن الضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها، فتعيها العين المتنوقة وتزداد فتنة بها.

وها هو رمبرانت فى تصويره لوجه شكل رقم (١٦) يلعب بالضوء، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته فلاحت تفاصيله، بينما ترك جانبا من الوجه فى نصف ظلام، فأصبح الضوء والظل كلاهما أداتين للتجسيد والبناء، وبعث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية وكيانها الذاتى شكل (٢٨).

لقد تعلمت أجيال من الفنانين بفضل كشف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشكيلى، ومازال تأثيره ممتداً حتى جيلنا هذا، رغم تغير الأساليب الحديثة عن القديمة. إن دراسته للضوء ستظل ممتدة أجيالاً أخرى، لأن رمبرانت كان حساساً لهذا العامل الهام، مكتشفاً قيمته عارفاً لسحره وواعياً بتأثيره. شكل ٢٩، ٧٩.

## ١٢ ـ التكرار والتنوع

إن الشىء الذى يتكرر يتأكد، بعكس الشىء الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يميل إلى التلاشى والنسيان، وتكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة: انظر مثلاً شخصاً يصلى بمفرده وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة، إن له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر.

والعمل الفنى يحوى عناصر: قد تكون آدمية أو حيوانية، أو نباتية، وقد تكون أقواساً أو دوائر أو مستطيلات أو مربعات أو مثلثات، أو مجرد خطوط رأسية أو أفقية أو مائلة، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة. فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار. و«التكرار» نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديداً لفكرة. هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى بشكل آلى ميت فلابد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء. والتكرار صفة إنسانية عامة قبل أن تتحول إلى مغزى فنى، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مرارا وتكراراً، معتقداً أن أحدا لم يسمعه من قبل، يرتدى الثياب فترى الأزرة تتكرر والجيوب تتكرر، والزخرفة التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر، ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلة حينما يتعشقها أفراد كثيرون ويفضلونها على غيرها، حتى أنها لتصبح زيا كزى الجنود أو الطيارين أو البحارة يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى إلى الجماعة.

وفى الفن التشكيلى يحدث التكرار، لكنه تكرار متنوع، وإذا خلا من التنوع يصبح آليا ممجوجاً فاقدا للحس والفكر معا . وفى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال «حار محب» فى ممفيس ـ تبين مجموعة منَ الرجال يهللون لقائدهم (مصر ـ الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٣٥٠ ق.م.) من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك، ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع، فالوجه مكرر أربع مرات،

لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغايرة. وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة خذ مثلاً شعر الرأس للجندى أقصى اليسار، إنه مكون من ثلاث طبقات، كل طبقة لها تنظيمها الخاص، وعندما يقارن هذا الشعر بشعور بقية الجند يشاهد إما طبقتين أو طبقة واحدة، وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة. والذراع الأولى من جزأين بينما الذراع التى تليها جزء واحد، وتظهر الأيدى المهللة إلى أعلى وهى أربع أيدٍ اثنتان معا واثنتان منفصلتان، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة، ويظهر ذلك أيضاً فى ثنية الإبهام وهناك يد إلى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدى الأربع السابقة، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة.

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع فى الموسيقى، فتغيير طفيف فى وضع الوجه أدى إلى نغم جديد على نفس النمط، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلاً ، غيَّر إلى حد ما فى تعبيرات كل وجه: ففيه الجاد، وفيه المتطلع إلى أعلى، والمتوارى فى الزحام، ثم إن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض، ساعد على إيجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر، فهناك وجوه قريبة، وأخرى أبعد، والأيدى أبعد وأبعد، لذلك فإن هذا الحفر الذى ينبنى على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع، إنما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية: المستوى القريب من الرائى ويمثل الجنديين القريبين، والمستوى الأوسط ويمثل الجنديين نصف المختفين، والمستوى الثالث للأيدى العلوية، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية.

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر، مادام هو أبرز منه، كما تغوص التفاصيل فى ظلال قاتمة، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحيوية. تأمل ـ حتى فى تكرار الأعين، شكل الواحدة لأول وهلة يبدو وكأنه شكل الأخرى، لكن فى الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية، إنها تكررت بصورة متنوعة دقيقة الملاحظة، وأخذت كل عين مغزاها من المسافة التى بينها وبين

الشعر حينما تتجه إلى أعلى، والمسافة بينها وبين فتحتى الأنف حينما تتجه إلى أسفل، فتغيير المسافات، واتجاه كل عين، ومدى اتساع قوسيها، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة فى بساطة وفى إيجاز. وما ينطبق على الأعين ينطبق أيضاً على الشفاه، والأنوف، والأصابع، وسائر التفاصيل المتكررة فى تنوع. إن التكرار والتنوع صفتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى المعبر، ويسهمان فى ثرائه.

ومتوافر فى بعض الصور الإيضاحية فى الكتاب عنصر التكرار، فهو ظاهر فى الأشكال الهندسية فى الرسم الإسلامى شكل (٤)، وفى تكرار الزخرفة البارزة على جسم التمثال شكل (١٥). وفى ذقن آشوربانيبال وشعر رأسه وأجنحته شكل (٣٧)، وفى المساحات الزرقاء شكل (٥٢)، وفى الوحدات الزخرفية شكل (٨١).

# ١٣ ـ التوزيع

ويقصد «بالتوزيع» حسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى والإجادة فى ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر، وبالنسبة للعمل الفنى ككل، أما «الترديد» فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار، بمعنى: أن كل توزيع جيد يتضمن فى طياته، ترديداً لإيقاعاته، وتوافقاته، وملامحه فى ثنايا العمل الفنى ككل، وحينما يتكرر العنصر، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعضه فإن هذه العملية يطلق عليها «الترديد».

حاول موزع فى الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقار «محمد عبدالوهاب» وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده، ولوحظ أن التوزيع أحدث تنقية للأنغام الموسيقية، وتأكيداً على مصنفاتها، فظهرت عملية تركيز، أجلت النغم الواحد، واكسبته رقة وعذوبة. وكان الموزع يزيد فى تأكيد بعد المسافات بين الأنغام طولاً أو قصراً . واحدث بذلك نوعاً من الإجادة فى استخلاص النغم، فأضفى جمالاً على اللحن بأسره.

و«التوزيع» فى الفن التشكيلى له شكل مشابه، حيث إن بُطَش الألوان والأشكال الكثيرة العارضة التى ترد فى هوجة التعبير وتدفقه، إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع، ولذلك تكتسب عملية الإبداع اللاواعية وعيا جديداً بالحساب الحساس المثمر، هذا الحساب الذى يكتسب خاصية أخرى مع حسن الترديد، اى تأكيد الإيقاعات واستمرارها وانتشارها برباط محكم.

ومن الطبيعى أن يكون لكل فنان منهجه فى التوزيع، والترديد، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع والترديد. فالمثل الفردى قد لا يوصل إلى التعميم الذى ينطبق فى كل حالة، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لا

تؤدى إلا إلى قاعدة ميتة تبعث على الضرر وإعاقة الإبداع. ويمكن تحسس هذا الموضوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد. ففى أعمال بيكاسو، كان ينتهى اللون الأحمر الغارق فيه، إلى توزيع فى نسيج الصورة هو وليد التفاعلات والتحولات الحادثة من البداية حتى النهاية، أى أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة، وإنما هو حصيلة صراع القوى الذى يوفق بينها فى عملية لا شعورية مستمرة ومتطورة، تنتهى بكيان للتوزيع هو من بنية البناء الفنى، أى ينتمى للحمه وعظمه. وإذا قورنت النتيجة بنقطة البداية لوجدت اختلافات كثيرة. أما الأمر بالنسبة «لهنرى ماتيس» فيخضع للتوافق الجماعى الذى يخطط له ويحسب له مقدماً كل حساب؛ لذلك فإن توزيعه للأحمر أو الأخضر فى لوحاته يحتل تقريباً نفس المكانة التى وضعت له عند التخطيط المبدئى للصورة، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور فى عملية تحقيق الصورة. إن التطور يحدث فى تكييف الأشكال والألوان وهى متخذة أمكنتها، فقد يأتى الشكل منحنياً قليلاً، أو محدباً عن الأصل، وقد يأتى الأحمر أميل إلى الوردى منه إلى النبيتى، لكن أوضاع الصورة تستقر فى الإطار المنهجى الذى خطط لها.

وفى عمل للفنان الإيطالى «أندريا ماشيا» ، ويسمى «مأساة فى الحديقة» شكل (٣٨)، يبدو فى أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة أو بموجة من الذهول، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة ينظر راكعا إلى الملاك الذى تجلى فى السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولفحه بإشعاعاته فبدا النور موزعاً بطريقة فنية لافتة للنظر، وهو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام «الملاك». فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء، وهو فاتح بالقياس إلى السحب التى يتجلى منها والتى تبدو داكنة إلى حد ما، لكن وميض الملاك يشع فى الأفق خلف التلال والمبانى، ثم ينعكس بشدة على الجزء الأمامى من الصورة فيصيب القديسين بلفحات مختلفة القريب من جانبه الأيسر والمتوسط من الأمام، والذى استرخى فى سبات تقريباً فوق جسمه كله، ثم يظهر الضوء على الربوة، ويأخذك

تدريجياً إلى أعلى مسلطاً فوق قدمى القديس الراكع وفوق ظهره وفى الطرقات الدائرية الأمامية حتى يصل الى الملاك.

على أن هذا الضوء يمكن النظر إليه على انه أحدث إيقاعاً فنياً ملحوظاً فى الصورة، بل إنه سر الحركة المضمرة التى تشكل دينمية الصورة. تأمل مثلاً نظام الضوء نفسه، وكيف تم توزيعه، إنه يتكون من موجات أفقية وأخرى دائرية، وقد وزعت الموجتان بطريقة تكاد تكون سحرية، فالضوء فى الأفق يحتل شكلاً أفقيا ، ولكنه فى نفس الوقت له حواف قوسية، وهى نهاية التلال، ثم يتردد هذا الضوء فى الشرْطان الوسطى الأفقية، ثم يعود ويتردد دائرياً فى بطن الجبل الأيسر، وفى الربوة الأمامية، وفى الطرق اليمنى العلوية حتى مجمل شكل الضوء على القديسين الأماميين. إنه يؤكد الاتجاه القوسى أو الدائرى المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخرى. إن الصورة بتوزيع الضوء فيها وترديده مع سائر حركات الأجسام وأشكال الطرق والجبال والسحب، أشبه باللحن الموسيقى، إنها تمثل ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد فى قالب سحرى من إلهام الفنان وقدرته على الملاحظة والتعبير والأداء الفنى.

والتوزيع فى الفن التشكيلى ليس له وضع ثابت، وإنما يتشكل حسب طبيعة الموضوع ونقط التأكيد فيه، فهو واضح فى توزيع الملامس فى لوحة أشوربانيبال شكل (٣٧)، وواضح فى توزيع الضوء فى لوحة ٤٩ لأخوات ك. نين ـ على سائر الفلاحين الذين تضمهم اللوحة، كما أنه واضح فى توزيع المساحات الهندسية فى لوحة فرنان ليجيه شكل (٥٩)، ولوحة رافاييل شكل (٧٦)، ولوحة بول كلى شكل (٧٧).

# ١٤ - التوازن

العمل الفنى المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض أو يزداد الثقل فى جانب عنه فى الجانب الآخر فيؤدى إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد، وصفة التوازن ظاهرة إنسانية مرتبطة بطبيعة البشر، فلو تأملت شكل الإنسان لرايت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر، ولهذا يظهر الجسم منزناً. ويبدو عدم الاتزان فى الأجسام المشوهة بفعل الأمراض أو الحروب أو الكوارث، لذلك لو رأينا إنساناً بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى، للفت نظرنا رؤية شيء غير عادى يثير التساؤل، لفقدانه عامل التوازن. والإنسان يقف على قدمين، فلو فرض أن إحدى ساقيه أطول من الأخرى، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة. أى أنها تميل بثقلها على الجانب الأقصر، ويبدو ذلك واضحاً فى الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال.

والتوازن هو تعادل فى كفتى الميزان، فالثقل الذى يوضع فى الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية فى الوزن فى الكفة اليمنى. والثقل هنا غير الحجم إذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطناً لكان حجم الموزون أكبر كثيراً مما لو كانت الكفة تحمل زلطاً. ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان مادام الوزن واحداً. وينطبق ذلك إلى حد كبير على العمل الفنى، فالصورة تظهر متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعاً متعادلا ، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل، فعوامل: القوائم والفواتح، التجمع والتفرق، الظلال والأضواء، كلها مصاغة بحيث تريح الرائى. فتجمع القاتم فى جانب وترك بقية الصورة فاتحة يخلق إحساساً بعدم الاتزان، ويؤدى هذا إلى فقدان العمل الفنى لأحد مقوماته الرئيسية.

وليست هناك قاعدة على الإطلاق لخلق التوازن، فهى مشكلة يحسها الفنان

ويعانيها أثناء إنتاجه ويجد لها الحلول المتنوعة فى كل مرة يخوض عملية الإبداع، ولو قال أحد أن «السيمترية» وحدها هى أساس التوازن لما صح هذا المبدأ على الإطلاق حيث إنه فى حالات متماثلة قد يتم التوازن، وفى حالات أخرى يتحقق بالتنوع فى الشكل والحجم والقتامة والملمس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية. والمثل العامى الشائع «النواية تسند الزير»، يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل ؛ فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية. وقد يكون من اليسير وضع نواة فى أسفله توقف من تحركه ونبذبته. وتثبت وضعه بصورة متزنة، ويبين هذا أن بقعة بسيطة فى ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة فى أسفلها، والمسألة متوقفة على حسن تصرف الفنان، وقدرته الذاتية الإبداعية.

وتمثال «الديك» الذى شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢ ، والموجود بمتحف التيت بلندن - يلاحظ فيه الاتزان الذى أبدعه فى ربط علاقاته بعضها ببعض، على أساس اتزان صراع القوى الذى هو وليد الاتجاهات المضادة. فيلاحظ مثلاً أن الجسم الكروى متجه بثقله ناحية اليمين، ومعه فى نفس الاتجاه الجناحان، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار؛ لذلك يوزن الاندفاع المتجه ناحية اليمين باندفاع آخر متجه ناحية اليسار. أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية بينما اليسرى مائلة. وفى الحقيقة أن ميل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفى؛ لذلك فإن هذا الديك يبدو غاية فى الاتزان، فى الوقت الذى تظهر فيه إيقاعاته الحركية بوضوح.

والجدير بالذكر أن المدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، قدر الاهتمام بالكليات واتجاهاتها من جانب الفنان، والتى تحمل قوى اندفاعية مختلفة. لذلك فإن وقفة الديك فى عمومه تحمل معنى الاتزان؛ لأن البروز الأيسر فى الذيل له معادل مضاد فى اتجاه الجسم بكليته ناحية اليمين، كما أن التواء الرقبة والرأس هو ترديد إيقاعى للجناحين والذيل، وله صدى فى الحوافر الأفقية العالية فى الرجلين.

ويظهـر الاتزان فى التمـاثل المتـوافـر فـى القناع شـكل (٢)، حـيث إن الجـانب الأيمن يكاد يعـادل الجـانب الأيسـر، كـذلك الحـال فى التمـثال المـوضح فى شـكل (١٥). إذ ان هندسـة بنائه مـقامـة على التـماثل بين جـانبين الأيمن والأيسـر. وفى تمثالى هنرى مـور: الملك والملكة شكل (٤٨) إذ كل منهما يكمل الآخـر فى جلسة متزنة.

# ١٥ - الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ، ومهارة الأداء، وقدرة الصياغة والإحكام، والتمكن من إدراك العلاقات، وقول الكثير بالقليل من الشكل والحجم واللون. هى مسلك الفنان وهو يبحث عن القالب الذى يصوغ فيه خبرته الجمالية، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه. ورغم تعدد معانى الصنعة إلا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان، وتنم عن طابعه المميز، والفن حينما يكون إبداعاً يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليداً التزم فيه بصنعة مقننة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها.

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء العمل الفنى، فالعمل الفنى له وحدته، وما الصنعة إلا أحد هذه العوامل، بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض، ويساعد على بروز شخصية فريدة للفنان.

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق، فقد تعنى القدرة على صقل الأجسام، أو ما يمكن تسميته مجازيا (بالحفلطة)، وقد تعنى الدقة والإتقان أو براعة النقل الحرفى، أو أصول الحرفنة، أو القدرة على إخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة. وفى الحقيقة أن كل هذه المعانى جائزة، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئاً مستقلاً عن العمل الفنى ذاته، لكانت مضللة؛ إذ أن الصنعة مهما اختلفت فى تفسيرها وتعريفها ستظل جانبا من مقومات العمل الفنى تأخذ منه بقدر ما تعطيه، وتتشكل من خلاله تبعا لشخصية الفنان وأسلوبه ونوع موضوعه، وخاماته وأدواته، أى أنه يتعذر تصور صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته، كما يتعذر هداية الفنان الناشىء بمواصفات مسبقة عنها، ولو تم ذلك

لضل هذا الناشىء فى طريقه. معنى ذلك أن الصنعة المرتبطة بالإبداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الإبداع ذاتها، فهى تولد مع ولادة العمل الفنى، وتنمو مع نموه، وتصل إلي ذروتها والعمل الفنى يأخذ كماله.

وقد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه، ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله، وصنعته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هى نفس دائرة الفنان، وهذا عسير، حيث إنه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ، فالضرر أكثر احتمالاً من الفائدة.

والصنعة بالمنهج الإبداعى الحديث ـ كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة ـ متعددة الجوانب ومتنوعة بتنوع الفنانين واختلاف اتجاهاتهم، وأساليبهم، ومدارسهم، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعاً من الصنعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتى تتطور مع نموه من فترة إلى أخرى، وقد ظهر ذلك جليا فى الحقبات التى مر بها الفنان بابلو بيكاسو، فقد كان لكل فترة من الفترات: الزرقاء، والقرمزية، والتكعيبية، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها. كان ملتزماً بالواقع البصرى فى الفترتين: الزرقاء، والقرمزية، لكنه أكد الهندسة فى فترتى: التكعيبية، والتجريد، وحينما اتجه إلى السيريالية كانت صنعته تحمل خيالاً متدفقاً.

والصورة رقم (٥٧) للفنان «جورج رووه»، ويطلق عليها «رأس المسيح»، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا، وهى تسجل نوعاً مميزاً للصنعة . وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله، فهو من النوع الذى عرف دائرته وأبعاد فلكه، فسار فى اتجاه قنن صنعته إلى حد كبير، وهو فى هذا يختلف عن بيكاسو الذى نهج منهجاً متطوراً. وصنعة رووه تبدو فى ثقل السواد الذى تحاط به عناصر موضوعه فقد كسا به الوجه وأكد الأعين، وتفاصيل الأنف والفم، وخفف قليلاً

من تلك البطش السوداء عندما انتقل إلى الملامس الخلفية. وصنعته مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرصاص الذى امتلأت به كاتدرائيات القرون الوسطى. وقد عكس روحه فى أعماله بشخصية مميزة تركت بصمتها فى تصوير القرن العشرين.

وشكل (١٩) «للفنان هانز هولبين» يبين مدى الدقة فى إبراز التفاصيل المرصعة. فى حين أن شكل (٦٩) للفنان كارل آبل يبين مدخلاً مختلفاً تماماً تغاضى فيه عن كل التفاصيل الطبيعية، والتزم ببعض الكليات التعبيرية مع التغاضى عن النسب. وفى شكل (٧٧) للفنان بول كلى مساحات متنوعة ومتآلقة، فيها الدوائر والأقواس والخطوط الراسية والمائلة.

## ١٦ - الصياغة

لابد للفنان كى ينجح فى مهمته، أن يصوغ فكرته أو انفعاله فى قالب يساعد على نقلها للجمهور، والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفنى، تلك العلاقات التى تبنى العمل على أسس معمارية، وبغير هذه الصياغة تظل الفكرة أو يبقى الانفعال فى وضع غشيم أشبه بالحصى المنهار من قمة الجبل، بلاخط سير متوقع حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ.

الصياغة محاولة لإيجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال، كما تعنى عملية إحكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال. وإحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط، وكل شكل، وكل لون، إلى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره فى الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الإنسان، وفى الصياغة قد يرتفع الخط مليمتر أو ينخفض مليمتر، والعين المدربة هى التى تعى إن كان هذا الارتفاع أو الانخفاض فى صالح البناء الكلى أم ضده، لذلك غالباً ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان، وتعينه لا شعورياً على أن يضبط تلك العلاقات التى تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الإبداعى الملائم.

وليست هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذى يجب تكراره فى الأعمال الفنية، فالصياغة تتميز دائماً بالفرادة، وبالتلاؤم، والتكيف، وبالانبثاق من طبيعة العلاقات التى تسود فى العمل الفنى الذى يمارس؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة، لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستقرة، فهو وحده

المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذى ستؤول إليه. لهذا فإن كل عمل فنى لـه صياغته الفريدة المميزة، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة، وتقاطيع مميزة، وبصمات خاصة بها، وبهذا المدخل يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح والتقاطيع والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد، بكل ما ينطوى عليه من أفكار وانفعالات وعلاقات.

تأمل مثلاً صورة من إنتاج الفنان الفرنسى الراحل «هنرى ماتيس» وعنوانها: «الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر» شكل رقم (٥٨) إن لها صياغة فريدة تذكرك تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى. إنها صريحة بسيطة، خطوطها زخرفية، فيها الوصف والملمس، ومحاولة الرسم الإيقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام وللجدران الخلفية بوجه خاص.

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس؟ نفهمها من مدخلين: أحدهما، ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الإيضاحى، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل إحدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول: فماتيس انصرف عن البعد الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات المعبرة، والألوان المبسطة المنغمة والتى يكونها بإحساس خاص يكسو بها السطوح فتتلألأ ببريقها، ويضيف إليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها الشىء الكثير، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة. وأما عن المغزى الثانى: فقد نجح ماتيس فى إيجاد الترابط المميز بين كيان المرأة الجالسة على هذا المقعد الوثير، ومستطيل الصورة. فالمقعد وكيان المرأة كلاهما يمثل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلفية المستطيلة المنغمة. ويخرج من هذا وذاك الوجه والرقبة والذراع، والأصابع، بلون

أصفر يميل إلى الحمرة، وهو مخالف في عموميته للون الأخضر المزرق الذى ليست به سائر تفاصيل الصورة باستثناء الشريط الرفيع للأرضية المحيطة بالمقعد، والتى ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط. إن صياغة ماتيس مميزة لفرديته التى أضافت شيئاً لتصوير القرن العشرين الممثل للمدرسة الوحشية، بخروجها على التقاليد الاكاديمية البالية.

## ١٧ ـ أخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية فى عمله الفنى، فإن لذلك نتائج أكثر من مجرد إدراك التكوين والصياغة، وأهمها ما يمكن أن يسمى «أخلاقية العلاقات». وهو اصطلاح يعنى «الضمير المستتر» وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون، كما يعنى أيضاً أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته، إنما هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الأخلاق فى الحياة العادية. فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق، والموضوعية، وتحرى الحقائق، والصالح العام، يجب أن يكون ما يحسه الإنسان داخلياً صورة مما يحققه خارجياً، فصفاء النفس، ونقاء السريرة، إنما هما محصلتان للتكامل البشرى. والعلاقت فى الفن التشكيلى يصنعها إنسان، لهذا فهو يعكس سريرته، ويعبر عن عقيدته، ويسجل منهجه السلوكى، عندما يتقن أو يستهتر، يصدق أو يكذب، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين، ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلى بحثاً أميناً فى علاقات عمله الفنى بعضها ببعض فإنه يعطى مثلين: أحدهما يتعلق بالدافع الأخلاقى الذى يفى به متطلبات العمل الفنى ذاته. والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت. فهى نتيجة أخلاقية ولها أخلاقياتها بقدر ما تؤثر فى الناس، وتغرس فيهم النظام بدل الفوضى، والصدق بدل الخداع والكذب، والدقة والعناية والإتقان بدلاً من التسيب، وعدم الارتباط بنوعية الموضوع، فسواء كان الموضوع يتسم بالجدية أو الهزلية، بالمأساة أو الملهاة، استوحى من الطبيعة أم كان مجرداً فالعبرة بمنهجية الأداء، وبما تتضمنه من أخلاقيات فى ذاتها، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير.

ولذلك فإن هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون فى قيم الأشياء إلا ما يؤدى لهم وظيفة مباشرة: كالمأكل والمشرب، والكساء والمأوى. وما عدا ذلك لا يقع فى دائرة اهتمامهم. وكأن هؤلاء النفعيين يصورون الإنسان

كالحيوان تحركه حاجاته المادية فقط لا أكثر. لكن الإنسان كروح شىء أكثر من مجرد حاجته إلى الطعام والمأوى، إن له حياته الوجدانية ومثله وإيمانه ومعتقداته، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات، وإيديولوجيات، ويشكل القوانين التى تنظم حياته مع سائر بنى جنسه.

فمعالجة العلاقات التشكيلية فى العمل الفنى، إنما تخضع لناموس يحرك دافع الإنسان للإبداع، وهذا الدافع باستمرار يؤدى إلى التحرر من الجمود والتخلف ويسعى إلى الجديد، وإلى الأصلح، فحين تتقنن العلاقات وتصل إلى مستوى الإحكام والكمال إنما تعطى مثلاً للإنسان فى أسمى حالاته عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه، وعندما يترسم علاقاته مع غيره من سائر البشر، كأن العمل الفنى نموذج للحياة الإنسانية، بل هو قدوة ومصفاة لها، المفروض أن يرتفع بها إلى أسمى صورها، التى هى أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية.

وبتأمل تمثال للفنان «هنرى مور» وعنوانه «شخص مضطجع» قام بنحته بين ١٩٥٩، ١٩٦٤ يمكن اختبار موضوع أخلاقيات العلاقات، فبالرغم من أن التمثال مجرد، لكن هذا يقربنا إلى جوهر الموضوع، إن العبرة ليست بمضاهاتها الطبيعية ولكن فى بناء الجسم بناء فنياً، فكلما تعمق الفنان فى بحث علاقاته التشكيلية، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير، بحيث يمكن تصور أن حلوله هى أفضل الحلول، وأن العلاقات لا يطغى بعضها على الآخر، إن الجسم لإنسان مضطجع مجرد ومجمل التفاصيل إلا من تلك التى ظهرت فى ثنايا الجسم نفسه، وامتداده ببروزه وانخفاضه، فأعطته صفة الحيوية أو صفة عضوية، ومجمل الجسم كتل منسابة متصل بعضها ببعض تحمل مقومات الجسم الإنسانى وتتخللها فتحات دائرية متنوعة الأحجام، تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلى، وهى فراغات صممت فى إطار الكتل الرئيسية المتصلة، ولذلك فإنها تتوسطها تقريباً، توسطاً حسيا وليس بالحساب الرقمى.

وبتأمل الخطوط الخارجية عموماً تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحنى،

ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر فى حالة من العصبية عند نهاية الفخذين.

أما الجانب الأيسر من التمثال والذى يحتل إجمالى الراس، والكتف وبقية الذراع المتكىء على الأرض فإنه ملخص بميل ويعبر عن ثقل الجسم المستند إلى الذراع.

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى وانسيابها فى اليسرى لأمر واضح، ويدلك على مقدرة الفنان وحذقه، وهذه العلاقات المختلفة من كتل منسابة وفراغات تحويها، ومعان مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشرى لتبرهن تماماً أن هذه العلاقات وصلت إلى ذروة، وحينئذ فإن لها أخلاقياتها، أخلاقيات الإحكام والحذق والاستيفاء. وإيجاد صورة لشىء جديد فيه إبداع ولم يسبق إنجازه من قبل على هذا النحو، إنها علاقات مستريحة لاخطأ فيها ولا يطغى بعضها على البعض، بل تمثل كلا متكاملاً موزعة أجزاؤه بعدالة ملحوظة، ولذلك فإن هذه العلاقات وصلت إلى قيمة الأخلاق، التى يتصورها الفن، ونتحسسها فى طراز هنرى مور المميز.

# الباب الثانى

## الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة

# ١٨ ـ الموضوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكيلى لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته، ولكن باعتباره وسيلة لإثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها. فقديما كان الموضوع هدفا ، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله. وقبل كشف الكاميرا، كان تصوير الموضوع بأدوات الفن التشكيلى هو البديل، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذلك الوقت، وعجز عن أن يتكشف القيم التشكيلية المتضمنة. كان «هنرى ماتيس» يقول: «إن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة» ولعله يشير هنا إلى الأعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة، ولم يدركوا أنه النظام الإيقاعى والتوافقى المستتر وراء مظهر الكون بوجه عام، فما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس إلا المظهر العارض، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الإيقاعى والتوافقى.

ويدور التساؤل: هل الفن التشكيلى تقليد، أم إبداع؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررا كافيا لنقل الطبيعة، لكن إذا كان إبداعا، انتفت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق، وكشف الجديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة، والموضوع مجرد مظهر، وسيبدو الدائم فى الكشف المستمر عن النظام وفى البحث عن الجوهر.

إن لغة الفن التشكيلى من: خط، ومساحة، وملمس، وكتلة، وضوء، ولون، بما تحدثه: من إيقاع واتزان، وتوافق وتضاد، وعمق واتساع، إنما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهز من حوله؛ ولو تغاضى عن هذه اللغة لما انتهى إلى فن تشكيلى وإنما إلى عادات شائعة غير مختبرة.

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستثار به؟ إن الاستثارة

ضرورة، وهى مقدمة الإبداع الفنى، وبدونها قد يتورط الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به إلى التعبير عن مشاعره، والفن التشكيلى قوامه نقل المشاعر والأحاسيس، ونقل وجدان الفنان إلى الرائى. الفن التشكيلى عدوى بالرؤية الفنية من الفنان إلى جمهوره، لهذا لابد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية التى هى وليدة إثارته من الموضوع الذى يتأمله.

وقد لوحظ أن كثيراً من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن موضوع واحد يكاد لا يتغير، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى التعبير عن نفس الموضوع؛ هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى الدقيق، إذ إنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة، وعاناه الفنان المرة بعد المرة، فإنه يتجدد بذلك مع تجدد المعالجة، ويصبح فى كل حالة شيئاً آخر. لقد اشتهر «فان جوخ» بالمناظر الطبيعية شكل (٦٨)، (٧٢)، «وماريـنو مارينى» برسم الخيل ونحتها، «وديجا» براقصات الباليه، «وسيزان» برسم التفاح شكل (٦٠) «وموديليانى» بالوجوه والرسوم النصفية لشخصياته فيكفى للفنان أن يجد إلهامه من خلال موضوع معين، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معينا لا ينضب من الرؤى الفنية، وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى أول معالجة لموضوعه شكل (٢٢)، (٦٤).

والصورة رقم (٥٩) للفنان «فرناند ليجيه»، وعنوانها: «امرأتان تمسكان بالزهور» (١٩٥٤)، وهى من مقتنيات متحف التيت بلندن - تبين كيف تحول الموضوع إلى تكوين أساسه المساحات اللونية التى وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضية، والتى بنى عليها العلاقة الخطية الإيقاعية التى تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض. ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها منغمة، ومرسومة بعناية، وتتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التى مهد بها الفنان كيان أرضيته. والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى بوتقة الفنان وينصهر، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذى لا يضاهيه أى شىء فى الطبيعة.

# ١٩ ـ الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل، وله مضمون. ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى. أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله إلى الآخرين الذين يفدون لرؤية هذا العمل.

وكل من الشكل والمضمون لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالمضمون يدرك من خلال شكل، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون. والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلاً، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها ذوات كروية. فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة أو تفاحة، أو كرة أو قمرا أو شمسا، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة، أو التفاحة، أو اى شكل كروى مما ذكر. لكن اعتبار البرتقالة مضموناً ليس امراً كافيا، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ليس دليلاً كافياً على تلاحم الشكل مع المضمون. ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الإنسان بكامل معانيها حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى. لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة وجاء بملامسها، وألوانها ومرونتها، وجاء فوق ذلك ـ بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضموناً جمالياً فريداً. لذلك فإن المضمون المرتبط بالشكل يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان، وكفاءته، ونوع تجربته، وعمقها. كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان، عن الجسم المراد رسمه. وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره، لذلك فهناك مضامين لشىء واحد، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد أو عصور متفرقة.

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل، ولم يعنهم من هذه الرؤية إلا جودة الصنف، وصلاحيته للغذاء، وطزاجته، أما التفاح بالنسبة للفنان «سيزان»، فكان

مثيراً فنياً يحمل مضموناً بصرياً يختلف تماماً عن مضمون القيمة الغذائية. لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح فى لقطات كثيرة (طبيعة صامتة) - حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدامى. فتفاح سيزان صلب، بنى اللون، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيداً للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية، واعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكسبه مقوماته.

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضه فى الإسهام برؤية جديدة، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل. وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة. ولا ذاك الذى تألفه العادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليومية، لذلك فالشكل ومضمونه التشكيلى متزاوجان، لا ينفصلان، الشكل يؤثر في الضمون، والمضمون يؤثر فى الشكل، وكلاهما يظهران فى وحدة مترابطة يتوقف إدراكها على المتذوق الذى يرى. ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية، والدربة عليها، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها، فهو يقرؤها فتبدو له كالطلاسم، يحاول جاهداً أن يجد تفسيراً لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى مظهراً وجوهراً واستجابة.

لهذا فإن المضمون المنطوى فى الشكل الفنى، هو العامل الإبداعى الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار؛ لذلك فهو يحتاج لفهم متجدد، وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه.

وفى الصورة (٦٠) لوحة للفنان سيزان (١٨٣٩- ١٩٠٦) «البصل والزجاجة» استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كأجسام شبه كروية، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة، وفوق الطبق والمفرش ، بينما يظهر الكوب، كما تظهر الزجاجة فى وضع رأسى، والصورة تتميز بالحيوية والإيقاع الدائرى المتكرر، كما أن مظهر

البصل، والمفرش والزجاجة والكوب والطبق والسكين يبدو فى مجموعه فى حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل، لتزيد من إبراز الحركة السائدة فى الأشكال.

أما فى تمثال «المعزة» رقم (٢١) التى شكلها الفنان بابلو بيكاسو بالبرونز، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، فيظهر الشكل والمضمون ممتزجين، أما الشكل فهو الذى تتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة: الرأس، والأذن، والقرون، والجسم، والأرجل، مما يجعلنا نطلق عليه «معزة». لكن الخصائص التى أكدها بيكاسو فى هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الماعز بخواص كثيرة أكسبها له، وهى التى فى مجموعها تعطى المضمون الذى اشتملت عليه المعزة، فهى معزة حامل ترهل جسدها وامتلأ بثقل، حتى احنى ظهرها إلى أسفل فى اتجاه الثقل، بينما الأرجل تبدو وهى تئن من الحمل، كما يزيد الثقل امتلاء ثديها باللبن، إن المضمون ظهر بلغة تعبيرية مضمرة فى ترفيع الرقبة وتأكيد الرأس والجسد بالميزات الخاصة، كما تعلو الجسم ملامس مختلفة تساعد فى إبراز هذا المضمون. انظر إلى الحوافر وهى مثبتة فى الأرض تقاوم السقوط.

ويرتبط الشكل بمضمونه فى العمل الفنى، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر، ويظهر ذلك جليا عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة، وتطبع فى كروت لتباع للجمهور. إن ثمة تغييرا يحدث حتما فى هذه العملية، فالرحلة التى تمت: من التسجيل الفوتوغرافى الملون، حتى الطبع بكليشيهات أو أفست، إنما لا يأتى بصورة مطابقة للأصل، وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة، للوحة «عباد الشمس» لفان جوخ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجى، يغير فى مضمون المستنسخ نفسه، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلا منها بعد عن الأصل بشكل أو بآخر، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة. لذلك فإن الشكل والمضمون كلاهما يتمم الآخر، ويدركان كأنهما شىء واحد لا انفصال بينهما، وبهذا يتحقق الإدراك فى العمل الفنى الأصلى، أكثر مما يتحقق فى مستنسخاته.

وتجرنا هذه المشكلة إلى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون، فالمقلد عادة قد يتقيد بالشكليات التى يتبعها فنان آخر فى أسلوبه، لكنه لا ينتهى إلى نفس المضمون، والمثل على ذلك واضح بين أعمال «ليوناردو دافنشى». وأعمال تابعه «لوينى»، على سبيل المقارنة. فالابتسامات التى انعكست على شفاه المادونات التى صورها ليوناردو، ولا سيما فى صورة «الموناليزا»، لها عمقها فى كيان هذا الفنان وفى طفولته، كما أوضح ذلك التحليل النفسى الذى قام به العلامة «فرويد». ولأن لوينى يختلف فى تكوينه وفى طفولته عن ليوناردو، فإن تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه لم يمكناه من الإتيان بنفس المضامين التى تشعها صور ليوناردو فى عمومها، فسجل أكثر ما سجل التزاما بالشكل دون الجوهر، وعلى ذلك فإن التقليد ينتهى عادة بحالة من انفصال الشكل عن المضمون، أو إلى تأكيد الشكل وفقدان المضمون.

وليس معنى ذلك أن المضمون يعتمد كلية على فردية الفنان، فلابد أن يأخذ الفنان فى اعتباره الجمهور الذى ينقل إليه خبرته، ويكيف له هذه الخبرة فى ضوء مفاهيم مشتركة لها معالمها فى التراث البشرى، ولولا ذلك لما استطاع الجمهور أن يتجاوب مع الفنان، أو يتأثر بفنه. فالمضمون الذى يحمله الشكل، يشع مغزاه استنادا إلى مفاهيم، ودلائل، وخبرات، ومقومات جمالية، اعتاد الجنس البشرى أن يتحدث بها، ويتبادل من خلالها مشاعره. وليس معنى ذلك أيضاً أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل المضامين، فهو يتعامل مع جمهور اليوم والغد، الذى يختلف فى تطوره عن جمهور الأمس، ولذلك فهو يحمل فنه سمة جديدة متكيفة مع التطور، فى الوقت الذى يكون لها فيه جذور فى ماضى البشرية الفنى. لهذا فإن التغير الحادث ـ وهو مسئول عنه ـ يبنيه على خبرة الماضى، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة للمعانى التى عاشها كل من سبقوا، ويقدرها الجمهور لأنها ملائمة له، تتفق ولادتها مع مولده. ولذلك فإن الشكل والمضمون يرتبطان بحلقة متماسكة تجمع الفنان وعمله الفنى والجمهور. ومن الأمثلة التى توضح ذلك الصور النصفية التى

عبر عنها الفنان «أميدو موديلياني»، والتى لقيت استحساناً حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث فى القرن العشرين، إن نظرة متأملة لهذه الوجوه تستدعى شيئين فى ذهن المتفرج الواعى بالفن وأصوله، تستدعى فى المقام الأول، صور الوجوه «الأيكونات» المشهورة بالفيوم، والتى تعكس فترة رومانية فى مصر شكل (٤٦). كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توابيت المشاهير من الرجال والنساء، وكانت ذات عيون شاخصة، وألوان صفراء أقرب إلى ألوان أتربة الجبال. كما تستدعى فى المقام الثانى، التماثيل الزنجية بهندستها الشديدة، وتحريفاتها الملحوظة. وبهذا لا تبدو صور موديليانى شطحات فردية «ناشزة»، إنما تظهر وهى تستند إلى تاريخ حيوى من التعبير الفنى، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور فى أنحاء العالم، للخبرة العامة المشتركة التى تتضمنها فى زيها الجديد. وهناك مثلان واضحان للعلاقة بين قطعة نحت «راس» رقم (٢٣)، قام بها موديليانى وقطعة أفريقية مصنوعة من الخشب، فالصلة واضحة فى بيضاوية الوجه، وارتفاع الجبهة، وبروز العينين، ورفع الرقبة، وهذا دليل واضح على استيعاب موديليانى لقيم الفن النجرو، وانعكاسها فى فنه.

## ٢٠ـ مركز الاهتمام

إن العمل الفنى وجهة نظر، أو هو بمثابة رأى فى قضية تشكيلية قائمة. وتتضح وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب إليها الرائى؛ ولذلك فإن الصورة أو التمثال أو أى عمل فنى تشكيلى لا يصح النظر إليه على أنه حقيقة ساكنة، وإنما الأصح استيعابه من خلال إدراك الفنان ذاته، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد. وعلى ذلك فإن الفنان يقود المتذوق إلى مراكز الاهتمام التى يركز عليها. والصورة قد تحتوى على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة، وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة. ولا يصح نظريا الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى، أو العكس. فالمسألة نسبية ومتوقعة إلى درجة كبيرة على حساسية الفنان، وتبلور طرازه، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق.

والصورة رقم (٦١) للفنان الأمريكى المعاصر «إبراهام راتنر» (١٩٨٥ ـ١) وعنوانها: «امرأة تقطع الخبز»، وهى من مقتنيات متحف المتروبوليتان بنيويورك، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر، وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية: فالمركز الأول يأتى فى الوجه، وانحناءة الرأس، والضوء المسلط على هذه المنطقة. والمركز الثانى يظهر فى الرسغين واليدين والسكين، وقطعة الخبز، ووسط المنضدة. أما المركز الثالث فيبدو فى اشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة ووراءها، وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر جمالاً من المركزين الأولين.

والصورة عموماً مخرجة بأسلوب تكعيبى، حيث حولها الفنان إلى أشكال هندسية مليئة: بالأقواس، والمنحنيات، والدوائر، والخطوط الراسية، والأفقية،

والمائلة والمتقاطعة، والألوان المحللة تبعاً لذلك، والتى يخترقها اللون الأسود، فيفصل أجزاءها، ويحدد معالمها وخصائصها.

والمراكز الثلاثة التى ذكرت آنفاً، أحيطت بأضواء مؤثرة فى خشب النافذة من الخلف، وفى كساء المنضدة من الأمام؛ ولذلك فإن الصورة فى مجموعها تبدو فيها الوحدة والاتزان، وتنتقل من خلالها من مجال إلى آخر وكأنها فى حركة دائبة دون سكون أو تعب.

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة السابق التحدث عنها. فالسيدة المصورة فى مجموعها، تمثل كتلة هرمية الشكل تقريباً. محاطة بإطارين: أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة والثانى مستطيل ويمثل النافذة الخلفية. وقد أخضع الفنان مركزى الصورة الأول والثانى للتركيب المستطيل، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية فتتمشى مع أفقية خطوط النافذة، كما أخضع الأيدى والخبز والسكين لكتلة مجملة أفقية، لتساير أفقية المنضدة، أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادى من ضلفة النافذة يمين السيدة فهى بيوت تمثل المدينة من بعيد، كما تظهر من النافذة، لكنها رسمت بكتلة مجملة شبيهة إلى حد ما بكتلة السيدة الأمامية، وحينئذ يمكن إدراك أهمية هذا المركز الثالث؛ لأنه يزن المركزين الأول والثانى ويردد قوتهما، ويعطى لمجموع الصورة الإيحاء بالثلاثة الأبعاد: الطول، والعرض، والعمق، فبدت الصورة رغم تسطيحها، صرحاً مجسماً فيه الإبداع وحيوية اللون، ناهيك عن التنظيم اللونى الذى لا يتاح ظهوره، فكل سنتيمتر مربع فى الصورة إنما حلل لونياً بمجموعات من المتوافقات: كالأزرق، والأخضر، والبنفسجى المزرق، بينما تظهر المراكز الثلاثة بالألوان الفاتحة: الأصفر، والأخضر، والبرتقالى، والبنى، والبمبى، مما يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية الملهمة.

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفنى، وسائل معينة على تنظيم التجربة الفنية، وتصنيفها لتنتقل رسالتها بيسر إلى الجمهور المتفرج دون أن يدرى سر التنظيم أو فاعليته.

## ٢١ ـ الإثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج فى أى وقت، ومن خلال أى موضوع، وما عليهم إلا أن يأمروه، وينتظروا الاستجابة الفورية لقريحته عما بدا لهم أنه الشىء المطلوب. والحقيقة غير ذلك تماماً، فالفنان ليس أداة لنزوات سواه، ولا ينطلق فى مساره بطريق ممهد مسبق، فهو لابد أن يثار بشىء ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما أثاره، إذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه، فإن خط سيره فى هذا التعبير سيولد ميتا، وسيتحول إلى مجرد صنعة وحرفنة لا علاقة لها بالفن.

«والإثارة» فى مجال الفن التشكيلى أصبحت لازمة من لوازم الإبداع الفنى، ومعناها ببساطة أن هناك مثيراً يحرك وجدان الفنان، ويهز مشاعره، ويملؤه بالحافز الذى يدفعه لخوض عملية التعبير والإبداع. فالإثارة هى المحرك الأول للإبداع. هى الرؤية الجديدة التى يكشفها الفنان ويوضحها للناس، كى يروها بدورهم، والإثارة فى الفن التشكيلى ليس لها حدود، فهى متنوعة ومتغيرة ومتجددة مادامت للفنان عين ثاقبة تلمح، ووجهة نظر تدرك، وعقل مبدع يترجم، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية، أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة فى الطبيعة، بأوسع معانيها، وفى كل الصراعات الإنسانية التى هى وليدة تفاعل الفرد مع الحياة. فالفنانون بشر، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين فيحسون بدورهم بمآسيها وأفراحها، بغموضها وبهجتها، بشراستها

ورقتها، بظلمتها وضيائها، بتبايناتها وتوافقاتها، أى بكل ما فيها من نظم وقوانين وإيقاعات ستظل تحكى قدرة الخالق، وتتحدى الإنسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله فأحسن خلقه.

لم يكن عجيباً أن يستثار فان جوخ بشكل حذائه، ويعبر عنه موضحاً خصائص إنسانية فى ثنياته، فتبدو صورته وكأنها تحمل كل تعب الإنسان فى تجواله وترحاله، فهو ليس حذاء فحسب، وإنما أثر إنسانى لمعاناة الإنسان فى الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى. كان «رمبرانت» يستجلب فى مرسمه شحاذا ليشكل من صورته ملكا، ويتوغل فى تعبيره عن لحيته، وتقاطيع وجهه، والأضواء المسلطة عليه، ما يجعل منه شيئاً ذا قيمة باقية. كان التفاح فى نظر «سيزان» مثيرا للبناء باللون شكل (٦٠)، وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة إلى الأمام، ومهدت للتكعيبية. كانت راقصات الباليه محركاً لوجدان «ديجا»، كشف من خلالها عن الإيقاعات والحركة والأضواء التى كانت انعكاساً للموسيقى التعبيرية المصاحبة، ولكن بلغة الشكل. وفى لوحته وعنوانها: «راقصتان فوق المسرح»، وهى من مقتنيات معهد كورتولد بلندن - تبدو حركات الأذرع، والأرجل، والأقدام، وشكل الرداء، عند اللاعبين أشبه بالفراشتين تتحركان بخطوات محسوبة، وحركات متزنة فيها الرقة والشاعرية. لقد نجح ديجا فى أن يعبر عن هذه الإثارة الشاعرية، وسجل شيئاً مميزاً من معالم الفن فى الفترة التأثيرية.

وها هو «روفينو تمايو» يستثيره موضوع: «النهم» ففى صورته تجده ممثلاً فى هذا الإنسان المبتهل، بأكله للبطيخ، وقد وضع أمامه خمس شقات، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلاً مهللاً بنشوته من أكل البطيخ، ثم حول هذا الشخص

إلى رمز من بنى البشر، رمز يحكى من خلاله سعادة الإنسان فى امتلاء جوفه، وبخاصة حين يكون الجو حارا، والريق جافا، والمثير متاحا لرى الظمأ، وترطيب الحرارة. لقد نظم تمايو من قطع البطيخ إيقاعات قوسية، ردها فى الإيقاع القوسى للذراعين وأغلقها بالإيقاع القوسى للباب الخلفى، كما ردد ألوانه الفاتح منها والقاتم لتساعد على إبراز ما استثاره بهذه الطريقة الشاعرية التى تقربنا من حيوية فن الأطفال، حتى لب البطيخ وطريقة رصه، والخيوط الفاصلة لألواح الخشب الخلفية، لم يفته أن ينغمها، ويحدث بها الملمس الذى ساعد على إبراز إثارته.

إن الإثارة هى نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى، وبروز شخصية الفنان بملامحها المميزة، فلنبحث عنها عندما نتذوق عمل الفنان، كى ندرك ما يسعى إليه ويريد أن ينقله إلينا كرؤية فريدة محملة بالإثارة المميزة.

## ٢٢ ـ التلقائية

يخطىء من يظن أن العمل الفنى نسخة طبق الأصل من الطبيعة، حذق الفنان فى نقلها، أو أنه ولادة ميسورة كاملة، بدايتها مثل نهايتها دون أن يعتريها النمو أو التطور. فالعمل الفنى يمر فى سلسلة من المراحل تتبع الواحدة الأخرى، وتمهد لها، إلى أن يصل فى مرحلته الأخيرة إلى الشكل الفريد الذى تجده عليه. وحتى هذا الشكل النهائى يظل يعانى التغير، حسب الرائى الذى يراه، والمكان الذى يوضع فيه. وما من عمل فنى يمكن أن يرى بنفس الكيفية وبقوة الاستجابة ونوعيتها، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور.

صرح بيكاسو ذات مرة قائلاً: «إن الصورة لا يمكن أن تستقر فى ذهنى قبل أن أخوض فى رسمها، فعندما أقوم بتصويرها، تتغير مع تغير أفكارى، وعندما أنتهى منها، تستمر فى التغير تبعاً لحالة الرائى العقلية. إن الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حى حياته، وتعانى من نفس التحولات التى تفرضها الحياة علينا من يوم إلى آخر، وهذا طبيعى جداً، فالصورة لا تعيش إلا فى بصيرة الشخص الذى ينظر إليها» ـ ثم يستطرد: «كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورة من صوري، مثلما عشتها؟ إن الصورة تأتى إلى من أميال بعيدة، فمن ذا الذى يستطيع أن يتكهن من أى بعد أحسست بها ورأيتها فصورتها؟ وفى اليوم التالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته».

وواضح مقدار المعاناة التى يمر بها الفنان لينتقل من مرحلة إلى مرحلة، فى إنتاجه لعمله الفنى. والمرحلة الأولى هى التحضير، وهى الفترة التى تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان، وقد ترجع هذه الفترة إلى طفولة الفنان ذاته دون أن يدرى، تلك التى يعانى فيها من الحرمان أو الكبت، والتى قد تظهر فيها عوامل الأسى، أو على النقيض تمثل بالنسبة إليه حلماً باقياً، مليئاً بالسعادة والتجارب الممتعة الحية، التى تطفو فى رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة.

أما المرحلة الثانية فهى «الحضانة»، حيث يقلب الفكرة لا شعوريا وتجد فرصة لتختمر، وفى أثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو تبتعد عنها، ترتبط بالماضى، أو بالحاضر، أو تنسلخ منهما، وهى أشبه بفترة الحمل. أما المرحلة الثالثة فتمثل «ولادة الفكرة»، وهى إما تخرج وتنكشف فجأة كما حدث مع «أرشميدس» فى قانون الطفو، أو مع «نيوتن» حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية، أى تلعب البصيرة ويأخذ الإلهام دورهما فى ولادتها. وهنا يظهر بوضوح أن بداية نبوع الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها، حتى كمالها. فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبت، وكشف القانون أو إدراك التعميم، ثم تأتى المرحلة الرابعة والأخيرة، وهى «تهذيب الفكرة»، حيث تدخل فى عملية الصياغة، والبحث عن العلاقات وحبكها، والوصول بالفكرة إلى أعلى الدرجات. وهذه المراحل لا تفتعل أو تختلق، إنها تسترسل فى وحدة وتواؤم. وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض فى عملية التحول حتى نهايتها، أما إذا عمل ضد سجيته فإنه قد يتعجل النتيجة، ويفرض الملامح، فيشوه الولادة منذ وقت مبكر وينتهى بإفساد العمل الفنى.

كم من الفنانين حين ينتهى من عمله، يظل متحيراً بشأنه لا يعرف كيف تحقق، ويخجل فى تواضع أن يجابه به الجمهور. فإنه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقاً، وقد تعتريه أزمة حتى يسمع ما يثلج صدره، فيرتاح البال، ويشجع نفسه للخوض فى مغامرة جديدة.

وفى صورة للفنان «چورچ بيلوز» وعنوانها: «عضوان فى النادى» وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بواشنطن، يمكن تأمل حركات الملاكمين، والحكام والمتفرجين، ويمكن تصور كم من المعاناة عاشها الفنان ليضبط الحركات لتكمل بعضها البعض، وينتظم من خلالها صراع القوى داخل هذا العمل الفنى. وللفنان أكثر من صورة على هذا النحو، وهى تبين فى مجموعها مقدار تركيزه، واهتمامه المنصب على إخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة. انظر مثلاً فى الصورة، حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه، وكيف اتخذ الجسم

خطاً منحنياً إلى الداخل، بينما الملاكم الأيمن انكب عليه بحركة مكملة، فأحدث جسمه قوساً إلى الخارج، أما اتجاه كتفيه فخط مائل فى اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم، فى حين خطوط حبال الحلقة أفقية، وساكنة، لتزداد حركة اللاعبين والمتفرجين من أسفل وضوحاً ، وقد وزع الضوء على أعلى وأسفل المسرح، وعلى الأكتاف والوجوه، لبيان مدى المراحل التى قطعتها الصورة لتصل إلى هذا التكامل الحى الديناميكى، ولا ريب أن انسياب الحركات المتنوعة فى الصورة، والتى تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة، بل دخلها سحر التلقائية التى كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجماً.

# ٢٣ـ الصدفة والقصد

ويحار الناس فى الفن التشكيلى متسائلين: أهذا الإنتاج وليد صدفة أم قصد؟ هل هو مسألة عفوية غير واعية، لا يدخلها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق، أم أنه وليد ذكاء مقصود، بذل فيه الفنان جهده، وعرقه، وقام بالدراسة المتأنية لإنتاجه؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام، ومكانتهما فى العمل الفنى.

والحقيقة أن الصدفة تأتى بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم. ألم يكن «أرشميدس» حين قال: «وجدتها.. وجدتها..» ، منتشيا وفى غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قانون الطفو الذى ظل يؤرق مضجعه، ويشغل باله شهوراً وأياماً، ولا يعثر له على حل؟ ألم تكن التكعيبية التى تكشفها بيكاسو، وبراك فى مستهل القرن العشرين، وليدة صدفة، لا قصد، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول: «عندما تكشفنا التكعيبية، لم نكن نقصد بتاتاً اكتشافها، وإنما كنا نبغى التعبير عما فى نفوسنا»، ألم يأت إلهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين، لم تكونوا يعملون لها أى حساب؟

وأن الصدفة تعنى كشفاً عابراً يلهم الفنان أثناء إنتاجه، ولا يكون له وعى سابق به، أما القصد فهو عملية يهدف إليها الفنان، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد. والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال: هل العمل الفنى إذا اقتصر على التلقائية والصدفة، يكون ناجحاً، وهل إذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحاً أيضاً؟

الواقع أن الصدفة، والعفوية والتلقائية، كلها تعنى بلوغ الأفكار بسلاسة وبفطرة وبغير تكلف أو اصطناع، تعنى بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون التزام بمخطوطاته السابقة وتعاليمه المقصودة.

لذلك فإن نسبة من هذه التلقائية ضرورة فى بناء العمل الفنى، لكنها لا

تصبح نسبة مثمرة إلا إذا هذبها الفنان، وأضاف إليها حسه، وكيفها للنظام، حتى تدخل فى قالب الفن التشكيلى، وتخضع لمقوماته؛ كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية، أما إذا كان نظاماً مفروضاً، يمكن أن يتحول العمل الفنى معه إلى مجرد صنعة يئن من فقدانها الحس والتلقائية.

لابد إذا من نوع من التزاوج بين الصدفة والقصد ، وبين منابع اللاوعى والوعى، وبين الحرية والنظام، وبين العفوية والحساب الشعورى المحكم - بغير ذلك يتصدع العمل الفنى، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة والصنعة القتول، فيخرج ميتاً.

لهذا لا يكفى المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية، والتشدق بها، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة فى قالب فنى يحمل مقومات العمل الفنى المتكامل، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل، كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد، أو تعاليم، أو مبادىء مطلقة، فكل هذه الأسس نسبية، وتعين على بناء العمل الفنى، عندما تتوافر الأحاسيس، والأفكار، والخبرات المثيرة، التى تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط، والتزاوج بين الصدفة والقصد ضرورة فى بناء العمل الفنى، وتحميله برسالته.

والصدفة المثيرة للأفكار والأحاسيس، قد تكون نقطة البداية فى العملية الإبداعية، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه فى العمل الفنى. لهذا فإن لحظة انبثاقها متغيرة، ومتنوعة، والفنان الواعى هو الذى يأخذها فى الاعتبار حينما تلوح له، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفنى فيزداد ثراء.

وللفنانين مناهج مختلفة فى الربط بين الصدفة والقصد، أو فى اتخاذ التلقائية، مدخلاً للنظام والإحكام، ففى لوحة «چين دى بوفيه» (١٩٥١) بمتحف الفن الحديث باستكهولم، وعنوانها «عقدة بقبعة» رقم (٦٢) يمكن تأمل أرضية سميكة القوام عبر الفنان على سطحها بطريق الإزالة التلقائية، بهذا الشكل

المزدوج بما يشبه آدم وحواء، أو رجل وامرأة، الرجل يرتدى قبعته فى أعلى الصفحة، وفى أسفلها المرأة بشعرها المتماثل وعيونها الدائرية. إن الصدفة نبعت فى استخدام أداة الرسم بطريق مباشر. وبدون تردد، فأبدعت هذا الشكل الذى قوامه الإيقاعات الدائرية والمنحنيات.

أما فى الشكل رقم (٦٣) «ميناء غنى» للفنان «پول كلى» (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠)، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية منغمة لونيا، والخطوط تحصر أشكالاً كثيرة تكمل بعضها البعض، والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر فى الاتجاه المضاد. والصورة فى مجموعها وليدة الإفادة من التلقائية فى النظام المحكم.

# ٢٤ ـ التعبير

والتعبير هو الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل، وكل جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك تولد معانى: هذه المعانى مرتبطة بطبيعة تلك الأجسام من حيث إنها كيانات ملموسة، يمكن أن تحس بالملمس. وتدرك بالرؤية. فهذه (الحصاة) ملساء أو خشنة، كروية أو بيضاوية، أو غير تلك الأشكال ، فهى غير منتظمة ـ لو جاورت هذه الحصاة البيضة، أو قطعة من البطاطس أو الدوم، لظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال، فالزلطة المستوية الملساء التى أصقلتها ظروف التعرية والرياح، تتخذ أشكالاً متنوعة تميز عالم الزلط، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب إلى البيضة، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابهاً، وأكثر انتظاماً حجماً وكياناً. أما قطعة البطاطس فقد تشبه الزلطة أحياناً، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى، لكنها فى عمومها متميزة بنتوءاتها، وبشرتها، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته، فى قوة الزلطة. أما الدومة، فهى وإن حاكت الزلطة فى بعض الوجوه السطحية النادرة، إلا أنها فى مجملها أكثر توحداً من عالم الزلط. وأكثر لمعاناً. وكساؤها أقرب إلى التزجيج الخزفى من عالم الزلط. لكن رغم ذلك هناك تشابه إلى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلطة، والبيضة، وقطعة البطاطس، والدومة، لكن الذى يدرك الوحدة بينهم، والفرقة من ناحية المعنى المعبر، هو الفنان التشكيلى الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثاً كثيرة ومتنوعة، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها، حتى أنه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، أفاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية، فنرى على سبيل المثال: صورة للفنان «فرانز هالز»، وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها، وأبان دقائق القشرة، والتفاحة المقشورة، وخلفها جانب من قالب الجبن الرومى، وتتضح علامة السكين فى قطاعها الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة، وكان الناس فى ذاك الوقت

ينفعلون بالصور التى تحكى الطبيعة بدقة، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة. كان هذا ظاهراً فى وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد، لهذا فإن النظر لكثير من تلك الصور اليوم، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف فى التعبير بلغة الشكل بقدر ما كانت منغمسة فى محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها فى صور، أو تماثيل.

أما فى القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكيلى للغة الأشكال ذاتها، والغوص فيها، وتفتيتها أحياناً دون اكتفاء بالمظهر الخارجى، بل لعل المظهر الخارجى كان معوقاً للفنانين عن أن يعبروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام التى كانت تحوم حولهم فى الحياة؛ لذلك ظهرت الحركات الفنية: كالوحشية، والتكعيبية والتجريدية، والسيريالية، وفن خداع البصر، وغيرها من الحركات الفنية، كرد فعل للسطحية التى كانت شائعة، للاستجابة للطبيعة بمحاكاتها محاكاة حرفية. فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكيلى أصبحت اليوم عالماً للتأمل والبحث، أصبحت تمثل معملاً للتجريب، يحطم الفنان أشكالاً ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعانى المميزة التى توضح الرؤى المستحدثة التى ابتدعها القرن العشرون. وقد ساعده فى التوغل فى هذا الاتجاه، كثير من الأجهزة العلمية التى أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل، كالعدسات، والميكروسكوبات، وآلات التسجيل الضوئى، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجرام السماوية.

وها هو «اميدو مودليانى» فى صورة من إنتاجه «صورة شيم سوتين»، كيف تغاضى فى تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، ليؤكد سحرا جديداً فى التعبير،

إنه لم يهمل المصدر أو يفتته. فقد حافظ عليه بلغة تحريفية حيث أطال فى الرقبة، وطمس العينين، وحدب الوجه إلى ما يقرب من البيضاوى، كما استخدم

وميضا من البنيات الدافئة الحمراء فى البشرة، فكساها بملمس مثير، أما الأرضية فلمسات الفنان فيها مكملة للشكل. وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنها معبرة وتنقل حس الفنان عن «شيم سوتين». ولذلك فإن التعبير فى الفن التشكيلى يمكن أن يؤدى من خلال التحريفات المحسوسة التى تبرز وتؤكد وتبالغ فى بعض المعالم، لتفصح عن الانفعال الذى هو المحرك الأول للتعبير.

# ٢٥ ـ تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى، والطبيعة، وتعودوا أن يصدروا تصريحات الإعجاب كلما وجدوا تطابقاً بين الفن والطبيعة. وكأنهم بذلك يقدرون فى الفنان التشكيلى قدرته على النقل والمحاكاة، بدلاً من أن يولوا اهتمامهم إلى قدرته الإبداعية، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة البشرية، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره إلى كشفها.

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية، وجعلت البعض يسترسلون فى إنتاج صورة مقيدة فى إدراكها، بزمان ومكان محددين، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على «لقطة» فوتوغرافية. وانحصر الإدراك لحقب زمنية متوالية، وبخاصة بعد عصر النهضة الإيطالية ـ فى هذا المدخل، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة، وسمح للفنان التشكيلى وغيره أن يبدع وينشر إبداعاته على الناس، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الإدراك الزمانى والمكانى، لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما، بتلك الرؤى الجديدة.

وهذه الرؤى المتعددة، وإن كانت من مكتشفات الفن الحديث إلا أن الطفل فى رسمه، والفنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب الذى سبقت به الفن الحديث، ويلوح هذا خاصة فى ثنايا الفن المصرى القديم . والقضية، على هذا الوضع، تدعونا إلى التفرقة بين الرؤية الواحدة، وتعدد الرؤى فى العمل الفنى، فالرؤية الواحدة التزام بصرى بقواعد المنظور والظل والنور. وترجمة المرئى من مكان محدد يضبط النظرة، وزمان يكيف الإضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا، أما الرؤية المتعددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان، فهو يضع نفسه فى

الأمـام، وفى الخلف، وفى كلا الجانبين، ومن أعلى وأسـفل، ومن الداخل، إنما شـاء فى وقت واحد، ذلك تحت الاعـتقاد أن التقـيد بالرؤية الواحدة يبـرز الحقيقـة الفنية ناقـصـة. أما تـعدد الرؤية فـفـيه الشـمول، والإلمام الكامل بالخـصـائص الجمـالية للجسم المرسـوم، ويجعل الرائى يركز على إدراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفنى، فيعيش التجربة ويتذوقها، بدلاً من أن يتعرف على الموضـوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد.

احـتـضن التكعـيـبيـون، وفنـانو المسـتـقـبل، والسـيـرياليـون، وغـيـرهـم من التجريديين الرؤية المتعددة، ووصلوا إلى نتائـج تعتبر من مميزات الفن التشكيلى فى القرن العشرين.

ها هى لوحـة للفنـان «مـارك شـجـال» رقم (٦٥) وعـنوانهـا: «زواج برج إيفل» - تجـمع رؤى متـعـددة، وتمثل صـوراً مجـمـعة فى صـورة واحـدة. فالـعروسـان فى أقـصى اليـمين، يأتى إليـهم من يحـمل الأزهار سـابحـاً من الجـهـة اليسـرى، وفى الخلف الأشـجـار تتـعـانق: بعـضـهـا يتـجـه من اليمين إلى اليسـار، والبـعض من اليسار إلى اليـمين، بينما يظهر برج إيفل والمحبون منثورون علـى الأرض المتسعة أمـام البـرج. فـهـذه الـصـورة تحـتـوى فى الحـقـيـقـة على خـمـسـة مـداخل: وضـع العـروسـين ووضـع الملاك والنافـذة التى يدخل مـنها سـابحـاً، وضـع الأرضـيـة التى توضـح الأشـخـاص، وضـع الشـجـر من اليمين، ثم وضـع الشـجـر من اليسـار.لكن إبداع الفنان يظهر فى قدرته علـى الـتحكم فى هـذه المداخل المختلفة، وصياغـتها فى وحدة تعبر عن الموضـوع.

أما الـصـورة رقم (٦٦) فتعبر عن احتفـالات بمناسبة مولد الأمير سـالم فى عام ١٥٦٩. وهـى من مـقـتنيات مـتـحف فـيكتوريا وألبـرت بلندن. واللوحة تجـمع ثلاث صـور فى صـورة واحـدة. ففى الجـزء العلوى يظهـر مولد الأمـير.تحف به الرعـاية من كل جـانـب يقـوم بهـا الخـدم والحـشـم، وفى الوسـط قـارعـو الطبـول وحـاملو الهـدايا حـيـث تظهـر بوابة القـصـر لتـفـصل بين المنظر الأول العلـوى وهـذا المنظر الأوسـط، ثم يظهـر المنظر الثـالث فى أسـفل الـصـورة حـيث يتـجـمع أفـراد الشـعب

يستفسرون من حارس الباب عن الخبر. وهناك نوع من الإحكام فى تجميع الصور الثلاث فى صورة واحدة ، حيث لا يبدو هناك تناقض فى منطق التنظيم أو تقسيم الصورة، التى لا تلتزم بالزمان أو المكان، فسرد الحادثة اقتضى رؤيتها فى مجالات متعددة.

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وثرائها فى العمل الفنى الواحد، بوضع صور متنوعة بعضها فوق بعض، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية. وهناك رسوم فى أجزاء آدمية، مضافاً إليها أجزاء من طيور، أو حيوانات، أو نباتات. ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفة معينة، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستترة، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة، وألفوا بين الغامض والمكشوف، فأثروا التصوير فى القرن العشرين.

# ٢٦ ـ الخيال

الخيال من أهم الخصائص التى تميز عملا فنيا تشكيليا عن آخر، فكلما ازداد الخيال ثراء، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة فى العمل الفنى، والخيال معناه استدعاء لعديد من الصور تزدحم فى مخيلة الفنان للشيء الواحد، أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشيء الواحد فى أوضاعه المتعددة، والأصل فى الأشياء التى تثير الفنان، أنها موجودة فى الطبيعة فى ظروف وملابسات معينة، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادى، فتنطفيء بهجتها وإثارتها. أما بالنسبة للفنان، فهذه البهجة لا تنطفيء، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة، فيها حياة متجددة ومتغيرة، ذات معان مغايرة، تزداد بازدياد تجربته، وبمقدار نموه ونضجه.

على أن الشيء الواحد قد يكون نواة لاستثارات متعددة، حين يجمع الفنان تجاربه التى اكتسبها من مصادر مختلفة، ويضيفها إلى الشيء الواحد الذى استثاره، فإذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلاً قد يجد هذا المعنى متوافرا: فى الظلام، فى عينى القط اللتين تلمعان وسط الظلام، وفى أنياب النمر التى تنكشف وقت غضبه، وفى صورة مرسبة منذ الطفولة عن اللص أو قاطع الطريق، وفى حالة الذعر التى تنتاب ركاب القارب الذى يكاد يغرق من ارتفاع الأمواج واشتداد الريح، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يتثبت بأى جزء من القارب كى يقى نفسه من السقوط فى البحر، كذلك خوف الأم على طفلها الذى دفعه فضوله إلى الجرى فى الطريق العام أثناء سير السيارات.. هذه المواقف المتعددة التى يمكن أن تستثير الخوف، قد يستطيع الفنان أن يجمعها، ويجردها، ويعكسها فى الشيء الواحد، رغم مصادرها المتنوعة ليصبح هذا الشيء قادرا على التعبير عن مفهوم «الخوف»، كما يدركه الفنان ويعيشه.

والمدرسة السيريالية فى الحقيقة، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال، فالصور

تأتى متلاحقة فى الأحلام بأنواعها: أحلام اليقظة، وأحلام النوم العميق، وتأتى تباعا فى ترابط الخواطر واستدعائها، وفى أغلب الأحيان من كوامن فى اللاشعور. ويعتقد السيرياليون أن الحقائق الظاهرة التى نتعامل وفقاً لها فى الحياة العادية، لا تمثل إلا خمس الحقائق، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر فى اللاشعور. وعلى ذلك فإن الفنان السيريالى يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة، أو معنى مثير، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعورى واللاشعورى، أو للتنفيس عنها ليستريح.

وبطبيعة الحال هناك فارق بين الخيال والتصور. فالخيال لا يحد نفسه بواقع، بل يوجد واقعه من كل الإمكانات المتاحة فى الماضى والحاضر، فهو يجمع ليولّد صوراً جديدة مبتكرة. أما التصور فيستدعى الصور كما هى، هو أداة تذكر فقط للشىء كما هو كائن، دون تصرف أو تغيير.

والصورة رقم (٦٧) للفنان الايطالى «چيورچيودى شيريكو» (١٨٨٨ - ١٩٧٨)، وعنوانها: «الميتافيزيقى العظيم» بمتحف الفن الحديث بنيويورك - لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله فى إبداع عالمه اللامحدود، فالجسم الأمامى مخلق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على: المثلث، والمنشور، والجسم البيضاوى، والزاوية القائمة، والقرص النصفى، والأسطوانة، مع تنغيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التى كونت كياناً وسط الصورة، أشبه بالتمثال أو النصب الذى يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة. أما المسرح فى خلفية الصورة، فشكله يشبه المعابد والعمارات. ويعكس التماثل، كما تعكس العمارة القريبة ظلالها على الأرض الهندسية التى تغوص فى الفراغ اللامحدود. ويظهر سحر الخيال بإضافة الإنسان الذى يقف متكتلاً بعيداً فى الفراغ الضيق، بين الظل الكاسى والعمارات الخلفية . واللوحة من ناحية التشكيل، أخاذة بجمال التكوين والترتيب، لكنها تحمل بعداً آخر وهو الخيال السحرى الميتافيزيقى الذى تميز به تعبير الفنان فى القرن العشرين.

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود. لكانت الحياة قفرا بلا

شعر أو خيال، مملة، وعلى وتيرة واحدة، لا تساعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الفنية الجميلة. ولذلك فإن الفن أحد الأدوات التى تأخذ الإنسان من دنيا الواقع إلى عالم الأحلام، والجمال، والآمال، والتصور المتكامل الذى لا يتاح فى الحياة العادية، بكل همومها، وشقائها، ومتاعبها اليومية. وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم ومجالات تعبيرهم إنما يحلقون بنا فى سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم علها تعوضنا شيئاً عما نعانيه من قسوة الحياة. ولا يقتصر الخيال على إثارة الفرح والسرور، فالمآسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى مجسداً بخيال الفنان، فنعيه ونتحكم فيه. فتزداد نشوتنا عندما تزداد سيطرتنا عليه من خلال الفن. وها هو تمثال قديم من العصر البابلى شل، يصور الشيطان (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد)، وهو من التراكوتا، ومن مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، انظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال، وهو صورة مستخلصة من عالم الحيوانات المفترسة: النمر، أو الضبع، أو الذئب، يكشف عن أنيابه، وتظهر التجاعيد كلها حول فمه وجبهته وفى صدره، بينما تنكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض. إنه تجسيد للشراسة، وخاصة فى هاتين العينين الواسعتين اللتين تشعان الشر، والفم المفتوح الذى يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التى تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها . والخيال هنا يعنى إعادة التجربة البشرية عن القسوة، والشراسة، والغدر، التى هى سمات الشيطان، يضعها فى قالب جديد، وكما يقول چون ديوى: «وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة فى التجربة، فهنالك لابد أن يكون خيال. وحينما يتم خلق الجديد، فلابد للبعيد والغريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم. وهناك دائماً قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة» (١). وفى مكان آخر يقول: «إن التوافق الشعرى للجديد مع القديم، هو

---

(١) چون ديوى، الفن خبرة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣ ص ٤٥١ .

بعينه الخيال» (١). ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق فى خواء، وإنما تصاغ خبرة الماضى من جديد، أيا كان نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التى تواجهها. ولذلك فإن الخيال هو الأداة التى تساعد على التغير والتحول، وربط الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، والفردى بالتراث الفنى. وقد يظهر الخيال شيئاً جديداً لا يألفه الناس، وقد يثورون ضده فى البداية، لكن سرعان ما تجدهم يتأقلمون عليه ويصبح شيئاً من مفاخرهم وتراثهم.

---

(١) نفس المرجع ص٤٥٩.

## ٢٧ـ التحريف

التحريف من الظواهر المهمة فى الفن التشكيلى، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعى، لا عن عجز فى التسجيل، ولكن بهدف إبراز بعض المعانى، والتأكيد عليها، فالفنان قد يبالغ، أو يحذف، أو يضيف، يطيل أو يقصر، يجمل أو يفصل، فلا يلتزم فى كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية، اى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشىء، وما على الفنان إلا أن يستسلم ويسجلها كما هى، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فنانا موهوبا ، وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ودقة المحاكاة. وفى الحقيقة أن العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية، إلا بقدر ما ينفعل به الفنان، وطالما كانت انفعالاته نامية متطورة، وتتأثر بتجارب السلف الذين أثبتوا قدرتهم فى الإبداع على مر الزمن، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشىء الواحد بالنسبة للفنانين، على أسس أن كلا منهم يحمل ماضيا فنيا فريداً، يؤثر فى رؤيته، ويجعلها ذات مذاق نوعى. فالفروق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية، واعتبر أن هذا النمو أساساً من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث.

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية: هل هى موضوعية، أى فى الشىء المعبر عنه، أم ذاتية، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين؟

نود حسم هذا الموقف بما وصلت إليه الفلسفة البرجمسية الحديثة، وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان «الذات» مع الطبيعة «الموضوع»، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين، معنى ذلك أن استسلام الفنان للعالم الخارجى ونقله حرفياً، لا يؤدى به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله، وحينئذ يخرج هذا عن

نشاط الفن ورسالته، كما أنه لو عاش فى خيالاته وأنتج عن عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطبيعة، فإنه حتما سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس، فيصبح هذا التعبير شخصياً، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدراً من العالم الموضوعى، يساعد الناس على المشاركة فى الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة، متفقون عليها، لذلك فإن الحقيقة الفنية فى كمالها، هى تفاعل بين الذات والموضوع، ينتهى بنتيجة فنية مميزة، وهذه النتيجة فى اقترابها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئى، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفنى الذى أثار الفنان. والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات، ويهز المشاعر والوجدان، فالفنان يبالغ فى الطول أو القصر، فى الضخامة أو الصغر، فى الإجمال أو التفاصيل، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية. فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئى بمفرده، ولا بإحساساته وحدها، وإنما يستثيره هذا الجسم المرئى من إحساسات فنية لها مذاقها، وفرادتها، وطابعها المميز.

وها هى صورة للفنان «كارل آبل» وتسمى «استغاثة الحرية» رقم (٦٩)، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفل فى إجماله، وصور جسمه نحيلاً لكن بأيدٍ مبالغ فيها وأرجل رمزية. والدعوة للحرية تظهر فى التحريف الذى ينفجر به الوجه صارخاً، صائحاً، داعياً للخلاص من القيود التى تكبل النفس البشرية وتقف حجر عثرة فى طريق انطلاقها. فالصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئى، لكنها نسبة تتكافأ مع الهدف المعنوى الرمزى الذى أراد الفنان أن يعبر عنه. ولذلك فالعالم المرئى الممثل فى وجه الطفل، هو أقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة الواقعة، أما الجانب الذاتى المتدفق بالإحساسات فهو الذى كبر، وطمس، وفصل، وأجمل، ليبرز هذا الانفعال. يبرزه عن طريق هذا التحريف الذى يعتبر جوهر العمل الفنى، وأساس عملية الإبداع دون تزييف، فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة، والرأس ليس دائرياً تماماً وإنما حصيلة لتقوسات وخطوط حادة، والأيدى ليست أيديا من النوع

المألوف، بأصابع خمس، وإنما كل منها عبارة عن ثلاث أصابع أشبه بالشوك الذى يخرج من أطراف زرع الشجر، واتجاهات الأصابع يميناً ويساراً، والأرجل إلى أسفل، والرأس وهو يملأ الفراغ ـ كلها بنيت على تحريفات غاية فى الحس، والإتقان، والدقة. وحتى الألوان ـ التى لا مجال للحديث عنها هنا ـ بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافقات المتميزة التى قوامها التأليف والتصميم. والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود حينما يجابه لأول مرة عالم الدنيا، فصرخته تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التى ولد فيها منذ اللحظة الأولى، بعد أن كان مستريحاً سعيداً فى بطن أمه.

# ٢٨ـ صراع القوى

كل عمل فنى يتضمن مجموعة من القوى يحاول الفنان أن يخضعها لمنطقه، ويستخدمها للتعبير عن وجهة نظره، وكلمة «صراع» تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين، فى الاتجاه وفى القيم. وتعنى أيضاً محاولة إحدى القوتين التغلب على القوة الأخرى، واحتلال مكان السيطرة فى العمل الفنى، والفنان هو القاضى الذى يضع كل قوة فى مكانها المناسب.

لو فرضنا خطا مائلاً على لوحة بيضاء، إن هذا الخط يحمل قوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ فى الفضاء. وهذا الخط أيضاً يقسم الفراغ قسمين: أحدهما يعلوه، والثانى يأتى فى أسفله. وقوة الخط تكمن فى اتجاهه المائل، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، إنما يمثلان قوتين خفيتين تعملان فى مواءمة مع اتجاهه، ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة والمستقيمة، والرأسية، فى العمل الفنى، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة فى العمل الفنى، قوى لا تتجه اتجاهاً واحداً، فاتجاهاتها متنوعة، ومساراتها مختلفة، لذلك فإنها تبدأ تتصارع، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة. ودور الفنان أن يوفق بين صراع القوى، بل إنه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه، والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذى لا يغلى مرجله من الداخل، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكناً إلا بصعوبة، وعلى ذلك فهو لا يستثير إلا جمهوراً ضئيلاً.

والحقيقة أن كل خط، أو منحنى، له قوة ذاتية. تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هى عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية، وعلى تفاعل خلاياه. فانحناءاته إنما تضمر قوة ذاتية، لو أردت أن تقصفه أو تثنيه، لوجدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة فى تركيبه. ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعى

إنسان، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما فى التغلب على عقبة، ولو كان أمامه ذراعان لشخص آخر لازداد الصراع كما يحدث فى المصارعة اليابانية. والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التى تلوح خفية مضمرة إذا كان المنهج تجريدياً، وواضحة جلية إذا كان المنهج بصرياً. وفى اى الحالات، فإن الفنان يعالج هذا الصراع بإبراز الملامح البدنية، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر، وتكييفها فى نفس الوقت ليظهر لها معنى جديد، فى مقابلتها للملامح الذاتية والقوة العضوية لعنصر آخر. ولذلك فإن هذه المحاولة تعد كشفاً جديداً، بل إبداعاً، حيث إن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها، لا نتمكن بدون معاونته أن نكشفها لأنفسنا.

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين: الأبيض والأسود، الراسى والأفقى، النور والظلمة، الثابت والمتحرك، الهندسى التجريدى والعضوى، ولو وسعنا الدائرة، لتشمل فنوناً أخرى، للاح الصراع: بين الخير والشر، بين الأخلاقى واللاأخلاقى، بين الاجتماعى الإنسانى العام والأنانى الفردى، بين الديمقراطية السمحة والدكتاتورية المتسلطة، وفى العموم بين الجنة والنار.

وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته.

وفى الشكل رقم (٢٧) للفنان چيو پومودورو، واسمه «واحد» وهو عبارة عن قطعة نحت من مقتنيات متحف التيت بلندن (١٩٥٩) ـ نشاهد توفيقاً بين صراع القوى فى الجسم الإنسانى التجريدى، الذى يلخص تقريباً ظهر الإنسان. والقوى المتنوعة الواضحة نوعان: نوع يمكن تحسسه من الداخل، ممتلىء ويندفع إلى الخارج كما هو حادث فى الكتفين وأسفل الوسط، ونوع عكسى مضغوط من الخارج ويمكن تحسسه فى الوسط عرضاً وطولاً. على أن الخطوط العامة للتمثال لا تخلو من صراعات شد وجذب، حينما تتموج وتميل، وتستقيم أو تنثنى، لتصف كيانا معبرا. تأمل الخط الخارجى من أعلى، ومن الجانبين، ومن أسفل، وفى الوسط، وستدرك إلى أى مدى تحتوى هذه الكتلة البرنزية (مقاس

١١٤ × ٨٢,٥ × ٢٥) بوصة، على قوى متنوعة نجح الفنان پومودورو فى الانتقال بها من واحدة إلى الأخرى بطريقة انسيابية مسترسلة، تجمعها وحدة أو كما سماها «الواحد»، ولا تخلو كتلها المنسابة من الإحساس بالعصبية والتوتر الذى يعترى الجسم الإنسانى فى لحظات التحفز، والقلق، والاندفاع. أليس مثيرا حقا أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز إلى تلك المعانى المعبرة عن التوتر والقوى المتصارعة؟

# ٢٩ ـ الأسلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتى تنعكس فى فنه، هى بصمته المميزة التى يمكن بها التعرف على شخصيته، أو هى مجمل العادات المنهجية والإيقاعات ومجموع «الكليشيهات» التى تتكرر من خلال تعبير الفنان، رضى بذلك أم لم يرض، فهى تنبىء القارىء أو الرائى عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التى يقرؤها، أو يتذوق إنتاجها الفنى ـ بعبارة موجزة: الأسلوب هو الشخصية متبلورة.

والفنون تفسر بعضها البعض: ففى الأدب يذكر «طه حسين» بإفاضته وترديده المعانى بأكثر من وجه، وبعاطفته الفياضة. بينما يبدو «العقاد» وكأنه ينحت فى صخر، ويتعرض لدقة اللفظ، ومنطق الأفكار وتسلسلها. وفى الوقت الذى يبدو فيه «نجيب محفوظ» أمينا، مدققا، ملتزما بالوصف والواقع، نجد «توفيق الحكيم» وقد أطلق لخياله العنان ليحلق بنا فى عالم من خلقه. وتبدو المعانى المنسابة، الثائرة، الخالصة، فى شعر «نزار قبانى»، فى حين أن «أحمد شوقى» يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارٍ يحافظ فيه على التقاليد إلى حد كبير. ولا شك أن «لمحمد عبدالوهاب» أسلوباً فى اللحن يختلف عن: «الموجى»، و«السنباطى»، و«الطويل»، و«بليغ»، وهؤلاء فى مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن «زكريا أحمد»، و«صالح عبدالحى»، و«عبدالمطلب».

والفن التشكيلى عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور، وكلما توغلنا فى القدم، نجد الفن الجماعى يحمل أسلوباً عاماً، كما حدث فى المصرى القديم، والأشورى، واليونانى، ويظهر ذلك واضحاً فى الفن الإسلامى. أما فى العصر الحديث الذى اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية، فإن كل فنان تشكيلى لا يكتسب عالمية إلا إذا اعترف بأسلوبه، وهذا الأسلوب يبدأ غامضاً غير معترف به. وكثيراً ما يبدأ الفنانون بتقليد

غيرهم، وهم فى هذا التقليد يخفون شخصياتهم وراء من يقلدون، وأحياناً ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية. لكن الفنان القادر على هضم مايقلد، واستيعابه، وإعادة إظهاره بإضافة شخصيته فوق الخبرة التى حملها من غيره، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد، أقرب للمنال. ويحمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة فى حياة بعض الفنانين، أمضوها فى تقليد غيرهم، لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون. فقد نقل ڤان جوخ صورا لديلاكروا، ونقل بيكاسو صورا على الفنان سوراه، كما نقل ماتيس عن الفارسى، ورووه عن الزجاج المعشق بالرصاص للقرون الوسطى، وانفعل دوميه بأعمال رمبرانت وبالضوء الذى اكتشفه، حتى ميكل أنجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تمثالاً على أنه قطعة أثرية، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها. ولكن هؤلاء، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم، وأصبحت رصيداً إنسانياً تفخر به المتاحف العالمية.

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب، فبعض الفنانين الحديثين يفرغ انفعالاته فى أكثر من أسلوب، مثل پابلو پيكاسو، والبعض الآخر عاش حياته كلها فى أسلوب واحد، مثل هنرى ماتيس، وچوان ميرو - الأول يجرب ويغير ويفاجىء، والثانى يتعمق ويتمركز ويصل إلى البلاغة فى نطاق النظام الذى كشفه منذ وقت مبكر، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه.

وها هو «ماكس بكمان» فى صورة العائلة يوضح أسلوباً تعبيرياً مميزاً ينبنى على التحريف والمبالغة أحياناً، فى الوجوه أو إطالة الأجسام، أو تكبير العيون، والصورة فى مجموعها مأخوذة من لقطة علوية، حيث يبدو كل عنصر فى وضع منخفض عن مستوى النظر، وحركات الأيدى العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التى يمكن أن ترمز لها اليد بالنسبة للسيدة التى تقرأ الجريدة أقصى اليمين، أو المفكرة المجاورة لها التى وضعت يديها على صدغيها واسترسلت فى التفكير، أو الوسطى التى حجبت وجهها بيدها، أما الواقفة التى تنظر فى المرآة فوضعت يدها على رأسها، كذلك الطفل المضطجع فى الأمام، والصورة مليئة

بالحركة، وبالصخب، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التى تمر بها هذه الأسرة، وهى مثل ناجح للأسلوب التعبيرى بمعناه الحديث.

ويظهر الأسلوب المميز فى تمثال أخناتون رقم (٢٥)، حيث الاقتراب من الطبيعة بوجه نحيل وشفتين بارزتين ونقن ممتلىء، بينما يظهر أسلوب الديك فى الشكل (٢٦) باهتمامات ملمسية خاصة فى الريش والذيل والعرف والوقفة المميزة.

# ٣٠ـ الرمزية

الرمزية لها معان متعددة، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة، ففى مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر، والدائرة التى تخرج منها خطوط تنتهى بأيد ترمز لآتون «الشمس». وفى المسيحية. كان الصليب يرمز للتضحية فى سبيل الإيمان، واستخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن رموزا لمعانى تداولها الفنانون، فالأسد رمز للقوة، والحمامة رمزت للسلام، والثعبان رمز للخيانة والغدر، كما رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات. ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضرورى تجسيدها فى جسم رمزى له معانى مرتبط بها عند الناس، هذا الجسم حيا أو صامتاً هو بديل عن الفكرة، ونائب عنها، يحمل معناها، أى أنه رمز لها . وتتعقد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معانى كثيرة، مثل الخير والشر والشجاعة والجبن، والحرية والعبودية، والعدل والظلم ـ لابد لهذه الكلمات من صور تمثلها وتصبح رموزا لها. فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو بشجرة زيتون، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان، بقرون وعيون متسعة، وشعر هائج وأنياب بارزة. وهكذا فى بقية المعانى.

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صغار التلاميذ، فكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم، ذلك خلال برنامج تليفزيونى، فصورت طفلة السمك يخرج من شبكة الصياد، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير، وثالث صور سجينا يحطم السلاسل، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها ، ورسم خامس جنديا وطنيا يحمل بندقية ذات سنكى ويطعن به عدو الوطن.

والرمزية تظهر جلية فى رسوم الأطفال، فالطفل يرسم الإنسان دائرة وتحتها خطان ويكتفى بذلك، والرمزية عند الطفل تعنى الحذف، أو الإطالة أو المبالغة فى

الحجم، أو التصغير. فالمسائل نسبية: الملك اكبر من الرعية والشرطى فى الميدان اكبر من المارة، والمتفرجون على الكرة لهم عيون وليس لهن آذان، واليد التى وصلت إلى التفاحة كبيرة، وبقية الأيدى محذوفة لأنها لم تصل. وليس عجيباً هذا الأسلوب، فالطفل عندما يلعب يضع عصا بين فخذيه ويجرى، متصوراً انه يمتطى جوادا، أو نراه يقلب منضدة ويقودها امامه، متصوراً انها سيارة ، أو يرص النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على انها اصدقاؤه.

وقد لمعت الرمزية فى الفن التشكيلى مع بروز السيريالية، فالسيريالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر فى اللاشعور. لذلك فإنها تتعامل مع هذا الجانب الخفى من طبيعة الإنسان، وتحاول الإفصاح عنه، لتكشف بذلك عن المعانى المغلقة التى كثيراً ما تؤرق الإنسان، وتسبب له المضايقات، وألوان الكبت والحرج.

انظر إلى الصورة رقم (٢٩) للفنان «شويند»، عنوانها «حلم المسجون». لقد تخير «فرويد» هذه الصورة ووضعها فى افتتاحية كتابه عن التحليل النفسى. ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون، إنه يتصور نفسه على هيئة اشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض، أو تتسلق أو تطير فى اتجاه شعاع النور المخترق للنافذة. إن النافذة عالية، وهى الفتحة الوحيدة التى يستطيع منها أن يجد حريته التى يحلم بها، ومن خلالها يتم الخلاص، لكنه جثمانياً لا يستطيع أن يصل إليها، أو يحطمها ويخترقها، إنه لا حول له ولا قوة، وعلى ذلك يبدو له الضيق فى الحلم، من الممكن أن يتحول إلى فرج، والمسألة يسيرة فقد أصبح فى مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق، وبذلك يتم خلاصه. فالفنان لا شعورياً رسم الأشباح شبيهة بالمسجون، ليؤكد إمكانية هذا التحول الرمزى، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية.

أما المثل الآخر للرمزية فيتضح فى صورة الفنان «بول كلى» وعنوانها «الصديرى الأحمر» رقم (٥١) ـ فقد رمز للآدمى فيها بدائرة، أو مستطيل، أو مثلث، دون أن يشغل باله بتشريح ودراسة الجسم الإنسانى، والعناية بنسبه أو

بتفاصيله. لهذا فإن الصورة على هذا النحو، مثل واضح للرمزية التى يعتمد عليها الفنان فى تعبيره. وهذه الرمزية ليست ـ كما يظن البعض ـ أنها يسرت التعبير وجعلته فى متناول أى شخص غشيم ليس لديه دراية بأمور الفن وما تطلبه من معاناة، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل فى تعبيره، لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملاً بتجربة طويلة من ماضى الفنان أو الطفل، وإلا خرج الرمز خاوياً سطحياً، وسواء أكان الرمز مجرد دائرة أو وجه إنسان فالعبرة هى فى القوة التعبيرية التى تشع من الدائرة أو الوجه، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وحدة هندسية مرسومة بالبرجل، ويمكن أن تكون شكلاً دائرياً يستوحى من خلاله طبيعة الدائرة فى عمومها كما تلاحظ فى التفاحة والبرتقالة والليمونة والرمانة والكرة والشمس والقمر وثدى المرأة، فكلما حملت الدائرية الرمزية مجمل خبرات تشير إلى العديد من الأشكال التى تمر فى خبرة الإنسان كانت الدائرة رمزاً معبراً، وأى دائرة لكى تصير وجهاً، وأى وجه لكى يصير دائرة، فإن كليهما لابد أن يعبر الرحلة الرمزية التى تجعله يتفجر بالمعانى وينقلها إلى الناس، وينطفىء التعبير، كما تنطفىء الرمزية إذا كان الوجه مجرد قسمات بلا قوة تشع من خلالها. أو إذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجربة تحملها فى طياتها وتكون قادرة على إشعاعها. ففى الرمزية أن العبرة بتحميل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد، فالرمزية تستقر فى الإشعاع المتضمن الذى هو طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه، وليس شيئاً خارجاً عنه .

# ٣١ـ التجريد

من خصائص الفن التشكيلى صفة «التجريد». والتجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلى الدائم الذى تتميز به الأشياء، أو هو الحالة التى يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره فى عملية الإدراك، أى يكشف العام الذى يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التى يستخدمها كل فنان فى تشكيله، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس، وتنتعش الرؤى، وتلتحم المشاعر.

قال الفنانون لأنفسهم، مثلما قال الفلاسفة من قبل: «هذه الشجرة التى أمامنا لا تمثل الحقيقة، إنما الحقيقة هى التى يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذى يمر تحت حواسنا يومياً، والذى مر على حواس من سبقونا، وسيمر على من يأتى بعدنا». إذاً فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر: من الماضى، والحاضر، والمستقبل، أو هى القدر المشترك من الأسس التشكيلية التى يقوم عليها سائر الشجر. قد يعبر عنها الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريباً، بخطين متوازيين فوقهما دائرة، والخطان المتوازيان العموديان على صفحة الكراسة، إنما يجردان فكرة الساق، والدائرة تجرد الفروع والأوراق، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الأطفال فى شتى أنحاء العالم.

لكن الفنان التشكيلى حين يجرد، قد يغوص إلى القوانين التشكيلية التى توحى بها الشجرة، باعتبارها مجموعة من الإيقاعات القوسية، والترديدات الخضراء المنوعة ذات الأشكال المنحنية البيضاوية، كما فعل موندريان حين جرد الشجرة. وعلى ذلك يتبارى الفنانون، كل بطريقته وحسب إلهامه، ليعطى من مجموعة الخطوط، والمساحات، والحركات، والأحجام، والألوان، والقواتم والفواتح، ما يشع خصائص يحسها المشاهد فى عموم الشجر، وإن كان لا يستطيع أن يجد آثاراً ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشجرة بعينها فى رسم الفنان، ويصبح

التجريد بهذا المعنى، هو المدخل المتحدى للتعبير التشكيلى بالنسبة للفنان، وبالنسبة لمتذوق الفن. فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلا أنه بعد أن ينتهى الفنان منه، لا يكون له أية صلة بالخاص، ولا يصح أن يقارن به.

ولما كان التجريد يمثل فى حقيقته لغة الفنانين التشكيليين الأصلية فقد انقسم الفنانون إلى طائفتين: الأولى تبدأ من الخاص وتنتهى بالعام، والثانية تفكر فى العام مباشرة دون اللجوء إلى الخاص. بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر إلى التفاحة والبرتقالة والكرة والشمس، والقمر، وتنتهى إلى الشكل الكروى الذى يمثل خصائص كل هذه الأشياء. أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة «الكروية» دون الاعتماد على شكل خاص، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التى تنطوى تحتها أشكال بصرية عديدة، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنة بشكل طبيعى خاص، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذى يؤولها كما يرى. فهى من الثراء بحيث تحتمل تأملات متعددة، وسواء بدأت بالشمس وانتهت إلى شكل كروى، أو بدأت بشكل كروى وأشاعت فى إحساسك ما تحسه فى الشمس، فإن الشكل النهائى سيتوقف نجاحه على قدرته فى إثارة إحساسات الرائى، رغم تجرده، وقد سبق أن أوصى الفيلسوف «هويتهد» بأن يحول الفنان المحسوس إلى مجرد كما يحول المجرد إلى محسوس، فتزاوج الاثنين كفيل بإثراء رؤيتنا للعالم وإدراك قوانينه التشكيلية.

لقد كان الإسلام من الأديان التى وجهت إلى التجريد، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة، فى صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم، وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد، الذى هو فى كل شىء ولا يشبه أى شىء، تأمل كرانيش بعض المساجد، تشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة، يتكرر على امتداد حافة الجدران، وبتأمل أكثر، تجد هذا الشكل فى تكراره إنما هو امتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صلاة الجماعة، يقفون صفا واحداً ، الأيدى منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجَانبية، بينما تكرار الجلابيب هو الشكل الدائرى المتكرر، فى أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة.

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكيلى، كما أن المداخل إليه متنوعة، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى. ولعل ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد إلى القول بأن أية قطعة من الفن التشكيلى هى «تجريد»، طالما انطبق عليها كلمة فن، حيث إن عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحى إلى الطبيعة، إلى عالم الفن.

فإذا أخذنا على سبيل المثال، لوحة «الثور الأسود» للفنان بيكاسو شكل رقم (٣١)، لوجدنا أنها غاية فى التجريد، ورغم أننا نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة، إلا أن الخطوط والمساحات إنما تلخص رحلات من التحرك من مستوى إلى آخر: لخصت النتوءات والانخفاضات وحولتها إلى خطوط خارجية موجزة، ومعبرة عن المعالم المميزة لجسم الثور، كما أن هذا التلخيص حولها إلى إيقاعات قوسية متتابعة ومندفعة، تحمل سمات الاندفاعية التى يتميز بها الثور، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى انحناءات القرنين نحو الأمام.

أما إذا انتقلنا إلى التمثال المسمى «شخصان» للفنانة «باربارا هيبورث»، والمحفوظ بمتحف التيت بلندن، شكل رقم (٣٢) لوجدنا أن التجريد انتهى إلى مرحلة هندسية بعدت كل البعد عن المدلولات البصرية للشخصين. فالشخص جهة اليسار عبارة عن كلٍّ عام، أو هيئة تحمل فى شكل مجمل هندسى، الكيان الخارجى لجسم إنسان، أما الفتحة الدائرية فهى الرمز للعين. والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم، والشكل فى مجمله يمثل وقفة أخرى لإنسان، وما اتجهت إليه باربارا إنما يعد مدخلاً آخر للتجريد أقرب إلى الهندسة منه إلى نقل الطبيعة.

وتظهر مآذن القاهرة وأسطح المساجد، بما يحيط بها من كرانيش مميزة على هيئة عرائس أقرب إلى شكل الإنسان، بل لعلها مجردة منه، وفى تكرارها بإيقاع مقابل للإيقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صلاة الجماعة فى

المسجد، حيث يقف الجميع وأذرعهم فوق صدورهم فى استقامة، وفى صف واحد مستقيم.

أما فى الشكل رقم (٣٤) وهى صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن للمصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة. فالزخارف تحمل إيقاعا دائرياً متكرراً، ومتحركاً، وتحدها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام، أما الكتابة فلها مظهر تجريدى من نوع آخر مميز عن الزخارف المحطية بها.

وبتأمل هيكل سمكة، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهى متراصة فى تتابع وتحصر بينها مساحات، كما أنها تميل جهة اليمين، وهذا الميل يضيق تدريجيا، ويزداد هذا الضيق فى الزعانف والذيل، ولو أمكن وضع مستطيل وسط جسم السمكة، لوضح النظام التجريدى مستقلاً عن الترابطات التى يحدثها الرائى حين يرى رأس السمكة، فيختفى من مجاله إدراك النظام الإيقاعى.

# ٣٢ـ حكمة التجريد في الفن الإسلامي

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله، كانت تفصل بين الإنسان، وبين الإيمان بالحق. لذلك جاء الإسلام ليصحح هذا الانحراف، وكان من أول هديه أن الله واحد لا شريك له، وليس له شبه مما نعرفه فى آثارة من الخلق، ودعا إلى عبادته وحده دون استناد إلى واسطة، فالله قريب ما دعاه الإنسان إلا استجاب له «وإذا سألك عبادى عنى، فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان».

فلابد إذاً أن يتخلص الإنسان من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله، حتى يحقق إدراكا أعم وأشمل، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك، إلا عن طريق التجريد، أو التصميم الذى يصل إليه الإنسان بعد ارتقائه فوق المفردات والعوارض، وتكشف المشترك الذى يوحى بالقانون الذى تقوم عليه سائر الأشياء. وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وخالقه، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل، أو العارض للدائم، أو النظرة المحدودة للشاملة.

والمسلم قد ارتبط ـ منذ بداية الدعوة الإسلامية ـ بهذه النظرة الشاملة التى يعوقها التركيز على النظرة الجزئية، العارضة، الخاطفة، وانعكس هذا فى الفن الإسلامى كدليل واضح على شمول النظرة. ولذلك اكد الفن الإسلامى التجريد، فحول الطبيعة إلى مجردات، واخترع بالرياضة الذهنية، القوانين الهندسية التى تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية، التى تكتسى بها المنابر، والمقاعد، والمصاحف، والحليات الخشبية فى الأبواب وشتى أنواع السلع، والتى تمتلىء بها متاحف الفن الإسلامى فى أنحاء العالم، والمسجد الذى تمارس فيه الشعائر الدينية، يعكس فى عمارته، وزخارفه، ومخطوطاته، كل المقومات والقيم التى نادى بها الإسلام. لذلك اختلف المسجد فى منهجه عن الكنيسة، التى تزدان بالصور الآدمية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته، وحياته بين أتباعه ورفاقه، بل

لعل تاريخ الفن يحدثنا كيف تحولت بعض الكنائس إلى جوامع، بأن طمست جميع المعالم البصرية وكسيت الجدران وجردت، وكتب فى مكان الصور والزخارف: «الله»، «محمد»، وأسماء الخلفاء الراشدين، وآيات قرآنية، وجامع «أيا صوفيا» من الأمثلة التى مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة.

والنظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامى، انعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام إيقاعى مميز. فكأن الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسماء، والشمس والقمر، والليل والنهار، والجدب والاخضرار، وتدافع الأمواج، وهطول الأمطار، واتعظ بحكمة الخالق: «إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب* الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانك!» (١).

فالاستمرارية التجريدية للفن الإسلامى ترتبط بالنظرة الشاملة المتأملة للطبيعة، كإيقاعات تتكرر وتتردد كل يوم. فالفنان يتحسس الإيقاع العام فى شروق الشمس وغروبها يومياً، فى تعاقب الليل والنهار، فى ارتباط دفء الشمس بالأبخرة الصاعدة من البحار، فتتكاثف وتكون سحباً، ثم تحركها الريح فما تلبث أن تتحول إلى مطر يروى الأرض الميتة، فتدب فيها الحياة وتنبت، وتتحول إلى رقعة خضراء سندسية تمتع الأبصار «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت، وأنبتت من كل زوج بهيج.» (٢)

«الله الذى يرسل الرياح، فتثير سحابا، فيبسطه فى السماء كيف يشاء، ويجعله كسفا، فترى الودق يخرج من خلاله، فإذا أصابت به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون * وإن كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبله لمبلسين» (٣). هذا الإحساس العام الذى يكشف ضمنيا عن الإيقاعات المنظمة للكون بين الجدب

---

(١) القرآن: سورة آل عمران : الآية ١٩٠، ١٩١.
(٢) القرآن : سورة الحج: الآية ٥.
(٣) القرآن: سورة الروم، الآية ٤٨.

والخصوبة، بين الموت والحياة، بين الظلمة والنور، هو بلا شك الذى أوحى بالإيقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية، والمحورة من الطبيعة، والمستمرة بلا بداية ولا نهاية فى سيل لا ينقطع، يكسو الجدران، والقباب، والأبواب، والمنابر، وصحائف القرآن، انظر الشكل ٥٦، ٥٧، إنه الفن الإسلامى الذى ربط الإنسان بخالقه فى نظمه المستمرة، وجرد له التعبد ليرتفع من الخاص إلى العام، ومن الوقتى إلى الدائم الخالد. فالتجريد الإسلامى لغة الشمول، وتجسيد لحس الجماعة، واعتراف بوحدانية الله الذى لا شبيه له.

# ٣٣ـ الايقاع المشترك

الإيقاع مصطلح يستخدم فى مجالات مختلفة من النشاط الإنسانى، وبخاصة الفنون، ويعنى ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة، والتغير. فإذا قذفت بحجر فى الماء، انبثق عن هذا القذف دوائر تتسع تدريجيا حول مكان سقوط الحجر. وهذه الدوائر تجمعها وحدة، باعتبار أنها كلها دوائر تنبع من حركة واحدة، أما التغير فيها فيتوافر فى تنوع محيط كل دائرة متسعة، إلى أن تخبو الحركة الدافعة للإيقاع فتتلاشى الدوائر. ويلاحظ فى الإيقاع ظهور عملية التتابع، فكل دائرة فى المثل السابق تتبعها دائرة أخرى، وتوالى الدوائر يولد الحركة، ولذلك فالإيقاع ديناميكى، وليس إستاتيكيا. وهو ظاهرة تمثل الحياة فى أنصع صورها فى الشعر والموسيقى، والغناء، والرقص والفن التشكيلى بأنواعه: تصوير، ونحت، وحفر، وزخرفة، وفن العمارة وأنواع الفن التطبيقى.

ويتوافر الإيقاع فى الطبيعة، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الإيقاعية، ويبرزها فى نوع الفن الذى يمارسه. ففى زهرة تتكرر أشكال الأوراق، والبتلات، والسبلات، كما تتكرر الثمار فوق الشجرة، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للأخرى، أو ثمرة تنسخ زميلاتها. فالطبيعة وهى تكرر العناصر، تعطى لكل عنصر شخصيته وملامحه، وهذا العنصر يعتبر أداة الترديد حيثما يتكرر، فيحدث الإيقاع. ويمكن تحديد الإيقاع على أنه تكرار منتظم لنغمة أو عنصر، وهذا التكرار يتميز فى تنوعه بالاتساع والضيق، والارتفاع والانخفاض، بالغلظة والرقة، بالطول والقصر، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة فى كيان الإنسان، والتى تجعله يهتز بدوره ويتحرك.

كنت أستمع إلى موسيقى «اشتراوس» فى قاعة كبيرة فى لندن، احتشد فيها ألوف المستمعين، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم، فكان من روعه تأثير إيقاع «الفالس»، أن اهتزت كل الأجسام البشرية فى أماكنها علوا وانخفاضاً وهى

تتجاوب مع هـذا اللحن الذى حرك فيهم شيئاً كامنا، لهذا فإن تكشف الإيقاع هو الذى يؤدى للطرب. وللمتعة، والتسامى.

وللإيقاع جانب فى كياننا البشرى، وهو الذى تقوم عليه حياتنا. فالدورة الدموية تتحرك فى إيقاع متكرر منتظم، يرتبط به إيقاع التنفس المتواصل: الشهيق والزفير، واتساع الرئتين وضيقهما، ومعدل حرارة الجسم، «٣٧ درجة» وانتظام النبض أو ضربات القلب، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة. كما أن الإيقاع يتوافر فى الكون ذاته: فى تعاقب الليل والنهار، وفى تتابع فصول السنة، ودوران الأرض حول الشمس، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض، «لاالشمس ينبغى لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل فى فلك يسبحون(١)»، وكل شىء ينتظم بإذنه فى إيقاعات متواصلة، فامتداد الريح يحرك الموج، وينفخ القلاع فيدفع بالسفن الشراعية إلى الأمام، كما ينظم الكثبان الرملية فى أشكال منتظمة متتالية، ويحرك السحب، ويولد البرق والرعد، وينزل الأمطار، فيحيى الزرع، فتأكل الأغنام، فينمو الصوف الذى نصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة التى تقينا الريح والبرد، بما تنفحه من دفء يعيننا على مجابهة ظروف الحياة وأحوالها المتغيرة.

وتواصل الإيقاع هو الذى يولد الحركة، والحركة المنتظمة إيقاع، والإيقاع المنتظم حركة، والحركة ضد السكون، لذلك فإن الحركة ترمز للحياة، أما السكون فيرمز إلى الموت. والحياة إيقاعات مرتبطة بعضها ببعض، أما الموت فهو فناء هذه الإيقاعات واندثارها. لهذا فإن الفنان حينما ينجح فى تعبيره التشكيلى، فإنه يحوله إلى إيقاعات ترتبط بالحياة، وتتصل عضوياً بكيان الإنسان، فيهتز لها ويطرب. ومشكلة الإيقاع فى الفن التشكيلى أنه لابد أن يكون مضمراً متضمناً يدخل فى نسيج كل جسم، وفى لحمه ودمه، حتى يكون عنصراً واضحاً من طبيعته، ولا يصح فرض الإيقاع على طبيعة الأجسام التى يلعب بها الفنان، فهذا

---

(١) القرآن: سورة يس، الآية ٤٠.

يحيلها إلى أشكال زخرفية، سطحية، آلية مفككة يضعف معها كيان العمل الفنى وطبيعته الإبداعية. لذلك لابد أن يكون الفنان على وئام مع الطبيعة حين يتفاعل معها، ليكشف سرها الإيقاعى، ويعبر عنه فى لوحاته محملاً بشخصيته الفريدة. وصورة فان خوخ: «المقعد الأصفر» رقم (٦٨)، مليئة بالإيقاعات فالكرسى له كيان معمارى يتوسط الغرفة التى يمكن أن تعتبر اتساعاً لهذا الكيان ومجالاً ملائماً لاحتوائه. وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات، تبدأ من القاعدة وتتجه إلى أسفل حيث الوصلات التى تمسك بالمقعد، فهى تكرار نسبى لشكل القاعدة مع التنوع، ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمى إليها. أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات فى ميل مغاير لدرجة ميل الكرسى، ولعل هذا مقصود لتبرز إحداهما على الأخرى. أما الباب، والجدار الخلفى، وحوض الزرع، فهى أشكال معمارية تواكب نفس الإيقاعات وتؤكدها.

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض إلا أن أصلها يحمل قدرة الفنان على خلق الإيقاعات اللونية فى وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان جوخ التاريخية. فرسم الفرشة، وعجينة التصوير التى نسج بها الحائط بأزرقات مخضرة، والمقعد بأصفرات مخضرة، والأرضية ببنيات مخضرة ، والإيقاع اللونى القاتم فى تكرار الخَضَار بأنواع مختلفة - كل هذا أحدث الربط فى توافقات الصورة. كما أن الصورة تحوى نسيجاً إيقاعياً لكل كيان بما يتلاءم معه: فنسيج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوص قاعدة الكرسى، الذى ظهر بتفاصيل أدق من نسيج الأرض.

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الإيقاع والحركة لذهن القارىء، والمتفرج على الأعمال الفنية، فتذوق الإيقاع والحركة سيظل أمراً له سحره الغامض الذى يتفوق عل كل وصف، لما يحمله من وحدة متينة هى نفحة من نفحات الخالق، يهبها للفنانين ذوى المواهب.

# ٣٤. الإيقاع اللانهائي في الزخرفة الإسلامية

لا شك أن الزخرفة الإسلامية لها طابع مميز. إذا قورنت بغيرها من الزخارف التى أنتجت عبر العصور. وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود، هذا التكرار الذى يحكمه أساس رياضى، ومنطق عقلى، لإيجاد العلاقة بين وحدة وغيرها، فى إطار هذا التكرار المستمر الذى ميز الزخرفة الإسلامية. وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الإسلامية التى تزخر بها العصور، فالحديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الإيقاع اللانهائى الذى لم يتحقق عفوا، وإنما بتأملات عقلية كبيرة، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل، والتكرار البسيط والمتضاعف، فيولد أنغاماً زخرفية أكثر تعقيداً وعمقاً، نتيجة إحكام هذا التكرار، وضبط شكله وقيمه الجمالية.

تأمل على سبيل المثال، الزخرفة التى هى عبارة عن مربعات متكررة فى صفوف طولية وعرضية، إلا أن كل مربع فيها منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل، إلى نصفين متساويين، هذه هى الأوصاف التى تلوح لأول وهلة حين يوصف هذا المثال بطريق مباشر وبلا خيال، أى تلميذ يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمقسمة طولاً أو عرضاً، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات إيقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار، وبقليل من الظل سيظهر، فكأن هذا النوع من التكرار الإيقاعى أحدث تكاملاً بين العنصر وأرضيته، إذ أن العنصر يشبه الأرضية، والأرضية بالتالى تشبه العنصر، وكلاهما يتكرر بلا انقطاع ليكسو أى فراغ لا نهائى يمكن تصوره على قطعة قماش أو بلاطات قيشانى، فالفنان المسلم فى الحقيقة تكشف فى هذا المثال معادلة إيقاعية، تكشف شكلاً يتعادل مع أرضيته، وبالتالى يتمم أحدهما الآخر، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الإيقاعية المسترسلة. والتى لا تقطع.

وفى أشكال أخرى يظهر الإيقاع المسترسل أكثر تشابكاً وتعقيداً، فهو يأخذ عين الرائى مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجياً ناحية اليمين. ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار، فتارة يأخذك التكرار ، وبخاصة فى المربعات المتوسطة الصغيرة، فى اتجاه راسى إلى أعلى، وتارة أخرى يجرك معه أفقياً إذا دارت عيناك أفقياً مع المربعات، وقد أمكن بتحليل الأساس الإيقاعى لهذه اللوحة الزخرفية إدراك أنها تتكون من ثلاثة مربعات راسية، وثلاثة أخرى أفقية، وخمسة راسية، ثم ثلاثة مربعات أفقية، وثلاثة رأسية، وخمسة أفقية، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى فى تواصل بزاوية ٤٥° تقريباً، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يتوازى الأفقى مع الأفقى، والراسى مع الرأسى، ليحصر مربعات فى الوسط بزاوية ٤٥° فى اتجاهين متضادين، وفى أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعقدة، وإحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها المربع.

ويظهر من هذا النظام أن هناك راسأ مفكرا درس هذه التقابلات وما تحدثه بينها من أشكال متوالدة، وفى إطار الالتزام بتكرار (٣، ٣، ٥) مع التنوع، أنتج كياناً أشبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعاً جيداً، تجاه اليمين وتجاه اليسار.

وليس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الإسلامية، فهى تتوافر فى التراث الإسلامى من المحيط إلى الخليج، تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر، والكسوة الخشبية للجدران، وكرسى المقرئ ، والأبواب، وحديد النوافذ، والسقوف، وبعض المنسوجات، والمطبوعات الإسلامية، إنها حقاً لذخيرة كبيرة، آن الأوان أن ندرسها ونوظفها، ليستمر التراث الإسلامى بنبضه مع الروح الإسلامية الناهضة.

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة، فكرة فى الغالب كونية، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الإسلامية ذاتها ، ففى القرآن آيات كثيرة تذكر

بالايقاع الكونى المستمر، والمطرد، والذى لا يعرف له بداية أو نهاية، فهو متدفق كتيار الماء لا ينقطع «لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل فى فلك يسبحون» (١). «يقلب الله الليل والنهار، إن فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار * والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشى على بطنه، ومنهم من يمشى على رجلين ومنهم من يمشى على أربع . يخلق الله ما يشاء. إن الله على كل شىء قدير»(٢)«إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب»(٣). «تولج الليل فى النهار، وتولج النهار فى الليل، وتخرج الحى من الميت، وتخرج الميت من الحى، وترزق من تشاء بغير حساب»(٤). «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج *والأرض مددناها والقينا فيها رواسى، وانبتنا فيها من كل زوج بهيج * تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٥) «أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها * رفع سمكها فسواها *وأغطش ليلها واخرج ضحاها * والأرض بعد ذلك دحاها* أخرج منها ماءها ومرعاها * والجبال أرساها * متاعا لكم ولأنعامكم»(٦).

هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع النظامى المسترسل اللانهائى، فى شتى مخلوقاته سبحانه وتعالى. فالأرض والسماء، والشمس والقمر، والنهار والليل، والحياة والموت، إلى آخر ما جاء فى الآيات الكريمة، إنما كلها مقابلات مستمرة، متكررة بلا نهاية، بل ومتداخلة ومترابطة، انظر بتأمل «وانبتنا فيها من كل زوج بهيج» أليس فيه دلالة على استرسال الحياة نتيجة وجود الزوجين الذكر والأنثى، واللذين بلقائهما معا تحدث الولادة الجديدة، وهى رمز لاستمرار الحياة «تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٧).

فهذا المعنى اللانهائى عكسه الفنان المسلم فى زخارفه، فجاءت تحمل الفلسفة

---

(١) القرآن: سورة يس آية ٤٠.
(٢) القرآن: سورة النور، آية (٤٤ ـ ٤٥)
(٣) القرآن: سورة آل عمران، آية ١٩٠
(٤) القرآن: سورة آل عمران، آية ٢٧
(٥) القرآن: سورة، ق ، آية (٦ـ٨)
(٦) القرآن: سورة النازعات، آية (٢٧ـ ٣٣)
(٧) القرآن: سورة: ق الآية (٦ـ٨)

الإسلامية بصدق، والمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هى ثقافة ضرورية لكل مواطن مسلم، حيث يجب أن يتاح له تذوقها وتوظيفها فى شتى أنواع السلع فى حياته، لتستمر بالتالى، وتظل رمزاً لفلسفته وإيمانه. ومجال ذلك كله فى التربية الفنية داخل المدارس وفى المتاحف الإسلامية خارجها. لقد آن الأوان أن يتبصر رجال التربية الفنية فى تلك الأصول، ويأخذون منها دروساً تنتقل لأبنائهم وبناتهم في المدارس، ليعشقوا تراثهم الإسلامى، ويشبوا ذواقين له ومحافظين عليه.

# الباب الثالث

# القيم الحضارية للفن التشكيلي

# ٢٥. الفن والحياة

قد يظن البعض أن الفن بوجه عام، والفن التشكيلى بوجه خاص، ليس له صلة بالحياة التى يحياها الناس فى يومهم وغدهم، سعياً وراء لقمة العيش التى تبقيهم أحياء، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمة العيش وييسرها لهم، إنما يعد ضربا من ضروب الترف التى غالباً ما تكون بعيدة عن رجل الشارع، وبالتبعية عن العامل، والفلاح، وكل شخص كادح، وبهذا المنطق يصلون إلى الادعاء بأن الفنانين فئة من الناس خارجة عن المجتمع ومتطلباته، تعيش فى صوامع خاصة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية، وكلما ازداد عمق الفنان فى البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره، زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذى لا يرى فائدة مباشرة لما يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية.

ويجب فى هذا المجال التفريق بين الفنان، ومدعى الفن ـ بين العمل الفنى الأصيل والعمل المزيف ـ بين صدق التعبير، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر، ويجب التسليم ايضاً بأن الفنان قائد، وليس تابعاً، وعلى ذلك فإنه لا يتزلف إلى الناس، بقدر ما يرفع رؤيتهم إلى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذى يعيشون فيه. لهذا فإن صلة فنه بالحياة صلة وثيقة. فالحياة الإنسانية بمآسيها وأفراحها، بمرها وحلوها، بشقائها ومتعتها، هى التى تلهم الفنان ليقول رأيه مجسداً فى كل ذلك. فالحياة تبعث الفن، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة، فيهذبها، وينظمها، ويعطى البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها، وأما المصورون، والنحاتون والمزخرفون، والشعراء، وكتاب القصة، والموسيقيون، والمنشدون، والراقصون، ومصممو الأزياء ـ فكل منهم فنان من نوع معين، يحس الحياة بعمق، ويترجمها بالصورة والأداة التى تتفق مع منهجه، لذلك فإن كلا منهم يصوغ الحياة فى القالب الفنى الذى يحولها إلى بصيرة، وإلى حكمة، وإلى تأمل، وإلى وعى بخيرها والامتعاض من شرورها. فكأن الفن بذلك يصور

الحياة للناس بتركيز يقدمها فى مواقف مستشكلة، ويتساءل عن حلول أو يهدى إلى حلول فيرفع من مستوى الحياة، ويسير الناس مهتدين بالخط الذى حدد الفن مساره.

وحينما صور الفنان الفرنسى «دلاكروا» لوحته المشهورة: «الحرية تقود الشعب»، ترك أثرا يلهب حماس كل من رآها، جسد فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسى وتتقدم الخطى، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون فى طريقها، فى جو كله تكسير للقيود، إن الصورة مازالت باقية فى متحف «اللوفر» بباريس، رمزاً لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسى حين ثار على الطغاة فى سبيل حريته.

وحينما جسد «محمود مختار» تمثال «نهضة مصر» الذى يقع حالياً أمام جامعة القاهرة، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين: إحداهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهى تستنهض بيدها نموذجاً للشخصية الثانية ـ وهى لأبى الهول، تحاول أن تحركه من ثباته. والتمثال رافق ثورة ١٩١٩، وجسد المعنى الذى يجسد كل مصرى فى حياته وهو يكافح فى سبيل إخراج المستعمر الإنجليزى من أرضه.

وحينما صور «بابلو بيكاسو» لوحته الشهيرة «جورنيكا»، كان يصور مأساة تلك القرية الأسبانية التى أمطرها النازى بوابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تئن من هذا الظلم وتستثير بنى الإنسان لاستنكاره. فموضوع تعبيره استمد من طبيعة الحياة التى تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التى خلدته ليعبر عن قسوة الإنسان فى القرن العشرين.

وحينما تتذكر روايات بعض الكتاب العرب، مثل: «أرض النفاق» ليوسف السباعى، أو «بين القصرين» لنجيب محفوظ أو «الرصاصة مازالت فى جيبى» لإحسان عبدالقدوس، وتتساءل من أين لهم بهذه المعانى، والشخصيات، والمواقف التى ضمنوها رواياتهم؟ أليست وليدة صراع الحياة الذى أحسه كل كاتب، فترجمه بشخصيته المميزة؟ أليس النفاق فى منهج السباعى، هو انعكاس لصورة

النفاق التى يئن بها المجتمع الشرقى المعاصر، والتى تتسم به شريحة كبيرة من الحياة؟ أليس ما عكسه نجيب محفوظ فى روايته عن شكل للعائلة المصرية فى أثناء ثورة ١٩١٩، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة، وأحداث التاريخ فى الوطنية، ومكافحة الاستعمار الجاثم؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة فى فترة معينة. كما أن رواية إحسان عبدالقدوس، تصوير لمواقف الجنود فى إحدى الحروب مع إسرائيل، فالكاتب يعكس فى قصصه ورواياته ما يدور فى الحياة، لكنه باعتباره فناناً، لا ينقلها كما هى، وإنما يصوغها من وجهة نظره الحساسة، وهو فى ذلك يضيف ويحذف، يوفق ويستبعد، ليخرج بالنص الذى يثير القارىء أو الرائى.

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره، مرتبط بالحياة أشد ارتباط، الفن ينقى الحياة ويصفيها، ويشرح أخلاقياتها وينقدها، ويصورها بحلوها ومرها، لكنه يعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاماً وأفضل خلقاً، وأعمق مغزى، الفن يعدى الناس بحسه المرهف، فيرفع من مستوى حسهم، ويوضح الرؤى التى تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم، يوضحها بصورة جمالية واعية، فيزدادون وعيا بها، ويتحسن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من الغدر جسدها الفن، فيثورون عليها، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية، فيقبلون عليها. وتتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان، كما تتأكد رسالته ويتم دوره فى الحياة، بقدر تأثيره فى جمهوره واعتناق هذا الجمهور لمبادئه. لذلك فإن الفن والحياة مرتبطان: أحدهما يعطى للآخر، ويؤثر فيه، ويتأثر به. وإذا انفصل الفن عن الحياة، اضمحلت الحياة واضمحل الفن، وخسر الإنسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية.

# ٣٦ـ الفن التشكيلي والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلي والتراث من القضايا الشائعة التى يختلف حولها العلماء، فمن قائل أن الفن بدون تراث، ثرثرة فردية غير مفهومة، وعلامات على الورق أو على قماش التصوير، لا تنقل أفكاراً أو مشاعر من جيل إلى غيره، ومن تحدث أيضاً بأن الفن إذا اعتمد على التراث كرر نفسه، وأصبح عبدا لما سبقه، وانتهى الحاضر بصورة مشابهة للماضى، ينمحى فيه الابتكار، وتضمحل الإضافة الجديدة.

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء، فما الذى يعنيه التراث هنا حقيقة؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التى تركوها: فى المتاحف، أو المقابر، أو المنشآت، أو المخطوطات، ومازال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر، إن التراث يعنى أيضاً الملاحظات الزاخرة التى أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخى الذى تنحنى أمامه الرؤوس تقديراً. والتراث يعنى ما وصلت إليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور، أى منذ أن استطاع الإنسان أن يخطط فى الكهف، حتى العصر الحديث.

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية. فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة، ولا يتعمق فى نظرته لأبعد من الاستثارة الخاطفة الأولى، لكن تراث البشرية سار شوطاً أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل، سار بتعمق تدريجى فى تكنولوجية الأداء، وإحكام العلاقات، والتبصر فى القيم الفنية، والإضافة المستمرة بسيل لا ينقطع من الرؤى الجريئة، التى كان يسهم بها كل عصر إضافة لما كشفه العصر الذى سبقه، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى الإنسان الفرد، وأكبر من إمكاناته الطبيعية. فالإنسان العادى لا يستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحددة التى متوسطها ستون عاماً،

فأنى له أن يستوعب ما تركه الإنسان البدائى، أو المصرى القديم، أو الاشورى، أو اليونانى، أو الرومانى، أو العصر الإسلامى، أو عصر النهضة، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر. أنى له أن يستوعب ما سجله الإنسان من علاقات خطية، أو لونية، أو علاقات بين الكتل والأحجام والأضواء، عبر العصور. إنه قد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محددة. والفرق بين فنان وآخر هو مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده، كلما دل ذلك على عمق نظرته، والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالجديد، لكنه لو ظل سجيناً للمأثور من الماضى، لانتهى بأداء أكاديمى ميت، فاقد الروح، فالفنان بقدر ما يستوعب، لابد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد، فإضافته، أو إعادة صياغته للمألوف، تساعد على إحراز التقدم والتطور.

لقد أضاف «ميكل انجلو» لعصر النهضة، قوة البناء الجسمى بمفهوم فنى للتشريح، وإيقاع الحركة، وإضافته بنيت على استيعابه للفنين الرومانى، واليونانى، حتى انه باع تمثالاً أثريا وهو فى سن السادسة عشرة، ولم يتبين المشترى أنه خدع فيه، حيث إنه لم يكن تمثالاً رومانياً أثريا وإنما كان نسخة من صنع ميكل أنجلو ، وإن دلت هذه الحادثة على شىء، إنما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى الدقة فى النقل، لدرجة الخديعة. وسنجد باستعراض كل فنان مشهور، أنه ما كان ليشتهر ويذيع صيته. إلا بفضل استيعابه لتراث معين، والإضافة إليه. الأشكال: ١٢ ، ١٤، ١٧، ٢٣، ٤١ .

أضاف «رمبرانت» عامل الضوء، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الإنسانية التى صورها، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة، الأشكال (١٦)، (٢٨)، (٥٦)

كان «روبنز» مهتماً بالتعبير عن الأجسام البشرية، وبخاصة النساء، وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة، وملمس البشرة، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين شكل (٨٠).

إن كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث، حمله فى دمه، وفى مقومات شخصيته، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردى، فى سلسلة أعماله.

وهناك من التراث، عبارة عن مقدمة سفينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلچليكا، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد، وهى تتضمن جانباً تعبيرياً مثيراً لحيوان خرافى، فاتح فكيه فى إيقاع دائرى منسجم مع دوران الرأس، وتبرز الأسنان على شكل اهرامات مثلثية، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذى يظهر على جسد الحية الرقطاء، والمعينات تردد أشكال الأسنان. أما العين فهى دائرة، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم، والرأس، والشكل فى مجموعه مخيف، نجح الفنان فى أن يحمله انفعال الخوف، ليرعب الأجسام العدوانية التى تعترض طريقه، وكأنه يحذرها لتبتعد عنه. ويلاحظ أن تشقق الخشب الذى صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة، زاد من قوة الجانب التعبيرى الدراماتيكى المقصود.

وحينما تثار صلة الفن التشكيلى بالتراث فى هذا المجال، يمكن أن تذكر التجريدات الحديثة فى التصوير، والنحت، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية فى تعبيراتها، كما هو الحال فى أعمال «هنرى مور»، و«بربارا هيبورث». ونظرة إلى هذا الجسم المثير، يمكن أن تلهم الفنان الحديث كثيراً من تنظيماته، فقد يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم، ويوفر على نفسه مشقة البحث والكشف فيما سبق أن قيل، ليتفرغ للإضافة الجديدة الملائمة لعصره. شكلا: ٣٢، ٤٨.

# ٣٧ ـ الفن والأخلاق

ثمة صلة بين الفن، والأخلاق.. ما طبيعة هذه الصلة؟ أهى إيجابية أم سلبية، متوافقة أم متضادة؟ يقول أحد النبلاء «إن الأخلاق انتظامية، بينما الفن ابتكارى». معنى ذلك، أن المنهج الأخلاقى للسلوك اليومى يتبع قوالب وقواعد متعارفاً عليها بين الناس، ويحاول الناشىء أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية، عضواً فى المجتمع. أما الفن، إذا ما اتخذ قالباً مسبقاً، صار روتينياً، وانطفأت جذوته، وفقد أهم خصائصه الابتكارية، وهو كشف الجديد والتعبير عنه، وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن، والأخلاق، وهى صلة ظاهرها التضاد، بينما فى جوهرها الإيجابية، والتقدم، وتصحيح المسار، وحمل راية التحرر من المعوقات، والاهتداء بمشعل الرقى إلى آفاق أرحب.

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها، بينما الفن رؤى جديدة متجددة، والأخلاق نواميس معروفة من قبل، أما الفن فمناهجه لا تعرف إلا عن طريق الخوض فيها والانتهاء بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقاً. والأخلاق تكرار للماضى المعروف، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول. وحينما يسير الإنسان مع المنهج الأخلاقى المتوارث، فهو تابع، لكنه حين يتبع المنهج الابتكارى فى الفن، فهو قائد، التزامه بالحقيقة المكتشفة الدائمة إلى أن يظهر ما هو أجد منها.

لو ضرب مثل بالروائى الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى إطار الفكرة التى يريد التعبير عنها، والتى تمثل أحياناً نوعاً من الغرابة لما هو سائد ـ لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما، مفهومان نسبيان فى إطار الحوادث. ليس الغنى دائما الشخص الأخلاقى النافع للناس، فرب فقير على شح ماله، أنفع لهم، وليس من المحتم أن السرقات تقع دائماً فى

الأوساط الفقيرة المعدمة، فكثيراً ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة، وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق مع المنهج الأخلاقى المتداول، بل تعرض لصور من شأنها ان تهز كيان الأخلاق الدارجة، بحثاً عن أخلاق من نوعية جديدة تجْعَل الإنسان أكثر تبصراً فى الحقيقة. يلمح الحكمة فى كل موقف. ففى مسلسل «أفواه وأرانب» الذى ألفه «سمير عبدالعظيم» على سبيل المثال كان هم مؤلف القصة أن يجعل الوفاء، والشهامة، والصدق قيما مرتبطة بالبيئة الشعبية الأصيلة، رغم كل التعاسة التى يعانيها أفراد هذه البيئة من جوع، وفقر، وحرمان ـ أكثر من ارتباطها ببيئة ذوى الجاه والمال والسلطان، وإمكانية التفرنج والسفر إلى الخارج والحصول على أعلى الشهادات. حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن الجوع لا يؤدى بالضرورة إلى الانحدار بالشرف، فى حين أن الغنى قد تلازمه غشاوة، ويكتنفه الزيف والمراءاة، وخداع النفس، مما لا يوجد فى البيئة الشعبية الأصيلة.

حينما خلق الله الجمال، لم يقصره على طبقة دون أخرى، لم يجعله حكراً للأغنياء ونقصاً عند الفقراء، بل إن الحديث النبوى الشريف أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية: «ليس الغنى عن كثرة العرض، ولكن الغنى غنى النفس»، يقول المثل الأمريكى: «الجمال ما غاص تحت الجلد» وكما يقول الشاعر العربى:

ليس الجمال بأثواب تزيننا      إن الجمال جمال العلم والأدب

وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقاً ظاهرية تقوم على شكل العرف، لكنها تؤدى فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع فى منهجه العام. وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى، عميقة فى النفس البشرية، تؤمن بالقيم التى كانت السعى الدائب للإنسان عبر العصور، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الغائبة، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر، وعن جوهر الشىء لا مظهره.

وعندما يختار الإنسان شريكة حياته على أن ميزتها أنها صاحبة ثروة، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقى السائد قد يعتبره «فهلويا» وصولياً، لكن الحكم الأخلاقى الأعمق يدينه على أنه حوّل الزواج ـ ذلك الرباط

المقدس - إلى تجارة، وكسر نبل غايته. فى الحكم الأخير: الثراء وسيلة وليس غاية، والمال يذهب ويعود، لكن النفس البشرية، بوفائها وصدقها، بإخلاصها ومحبتها، شيء لا يصنعه المال، ولا يشترى بالمال، ولا يقدر بالمال. لذلك فالحكم الأخلاقى الأخير هو الذى يرتضيه الفن، والذى يتفق مع منهجه.

وفى مجال الفن التشكيلى - وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن، قد يتخذ الفنان طريقاً من اثنين: إما إرضاء نزوات الناس والتحبب إليهم بالزلفى، لينال إعجابهم الوقتى، وهو فى ذلك يتمثل بالعرف الأخلاقى السائد، وإما ينحو فى اتجاه الطريق الثانى، وهنا فإن خط سيره مختلف كلية، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس، والتى غشيت أعينهم عنها، فهو يكشف الشيء الذى لا يرونه، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول، الذى قد لا يتفق معه الناس فى بداية منهجه، والذى قد يصمونه فيه بشتى الوصمات، لكنه فى النهاية يحقق لبنى الإنسان شيئاً لم يألفوه من قبل، شيئاً لابد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسوه ويعوه، ويدركوا ما أضافه بكشوفه، وفى هذه الحالة فإن الفنان التشكيلى أخلاقى أكثر من الأخلاقيات الدارجة، والعرف السائد، ولا يصح أن يقاس بتلك الأخلاقيات المزيفة.

حينما كان «فان جوخ» يرسم فى الحقول فى وهج الشمس، كان أحد الفلاحين يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل: كيف يضيع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غير المحتملة؟ فى حين كان ڤان جوخ يبدع شيئاً حرر رؤية أجيال بعده، وأعطى دروساً فى تأمل الطبيعة ورؤيتها بألوانها وإيقاعاتها، لم تتيسر لمن قبله. وأصبحت أعماله تحتل مكاناً فى متاحف العالم الهامة، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بين مجموعاتها من أعمال ڤان جوخ، الشيء الذى ما كان يستطيع هذا الفلاح أن يدركه بالأخلاقيات العرفية التقليدية الدارجة، بمعنى أن السعى إلى القيم الرفيعة، لا يستطاع الحكم عليه بمنهج أخلاقى دارج، لأن هذا السعى يحمل مقومات الإبداع الذى لابد فيه من إطار جديد للحكم، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمته الإنسانية الرفيعة. الشكل ١١، ٦٨، ٧٢.

وحينما طلب من «رمبرانت» صورة تمثل «حراس الليل»، تتضمنً بانتج كوك وصحبه، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فيها بعض الوجوه فى ظلام دامس، وتظهر أخرى فى نفحات الضوء. ولم يعجب بانتج كوك وصحبه ما ذهب إليه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقى السائد، واستنكروه، بينما هو قد منح الإنسانية رؤية جديدة للضوء فى أعماله التشكيلية، وأوضح أهميته حين يسقط على الأجسام وينيرها، بينما تظهر غيرها فى ظلمة. وهذه الصورة من أهم اللوحات التى يؤمها الناس بكثرة فى متحف أمستردام، ليلقوا نظرة على ما حققه الفنان، غير عابىء بأخلاقيات العصر، فهو لم يتجه برسالته بالتضحية بصدق التعبير وأصالته، أو بحثاً عن الزيف، أو المال، أو عن الزلفى، أو الأخلاقيات العارضة التى ترتضيها جماعة لها عرفها النمطى الجامد! وها نحن الآن أكثر سرورا لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت على وجوه شخصياته، كما أراد عام ١٦٤٢ ، ولم يعد لنا اهتمام بشكل بانتج كوك ولا بناديه.

وحينما طلب البابا كليمنت السابع من «مايكل أنجلو» أن يصنع تمثالين للورنزو، وجويليانو، دى مديتشى ـ فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان إلى الشخصيتين المطلوبتين بصلة. ولما احتج البابا على ذلك مقراً أن التمثالين أقرب إلى رمزين لبنى الإنسان، منهما إلى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين ـ قال له مايكل أنجلو متحدياً: «إنه بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من: «لورنزو، وجويليانو، دى مديتشى». أى أنه فى نظره، أن القيمة الباقية ليست فى هذه السحنة العارضة أو تلك، وإنما فيما استطاع أن يشكله من إبداع معبر لشخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين. بمعنى أصح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من إرضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو ممول التمثالين. ولعل هذه القضية توضح إلى أى مدى يلتزم الفنان إرضاء شهوات الناس، ونزعاتهم الفردية الوقتية، المرتبطة بالأعراف المنتشرة.

إن الأمثلة التى سقناها عن: فان جوخ، ورمبرانت، ومايكل أنجلو، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التى يسعى الفنان إلى تحقيقها، أكثر تقدماً، وأصالة، واستمراراً، من الأخلاقيات العرفية الوقتية المحدودة فى بيئة معينة. وعلى ذلك يظهر أن الفن الذى يحكم الفنانون لساته، إنما يحمل معه ضمناً، نقداً لأخلاقيات المجتمع، ويحطم فى طياته أعرافاً متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل. وحينما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها، إنما يرسم خطوات جديدة لأخلاقيات أكثر عمقاً، بمعنى أنه يحرر الناس من تذوقهم المتزمت، لينطلقوا إلى تذوق أعماق الأشياء. ولولا وجود الفن بأشكاله وأنواعه المختلفة، من شعر، ونثر، وقصة، وفن تشكيلى: تصوير، ونحت، وزخرفة، وفنون فرعية، كذلك الرقص، والتمثيل، والموسيقى، والغناء، وفن المعمار ـ لولا هذه الفنون التى يلعب كل منها دوره فى إخراج الإنسان من حدوده الضيقة إلى الآفاق الواسعة، لما التقى الناس فى المحافل الدولية على القيم العامة، ولظلت كل بيئة قابعة على أخلاقياتها، مقوقعة فيها، تحمى نفسها بما استنته من أعراف لها، شأنها فى ذلك شأن سكان كهف أفلاطون، الذين كانوا يعيشون فى الظلام ولا يرون إلا أشباحهم معكوسة على أغوار الكهف. كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى، حتى إذا لمح أحدهم فجوة يدخل منها شعاع من النور، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة، ذات الألوان، والأشكال، التى تختلف كلية عن الظلمة التى نبت فيها. عاد إلى صحبه فى الكهف، يعظهم ويشرح لهم ما رآه، لكنهم تنكروا له، واستنكروا ما جاء به، واعتبروه خارجاً عن الجماعة، مفتتا لشملها، خطراً على أمنها، ففتكوا به بدلاً من أن يفيدوا من تجربته، وفى ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون إلا فى الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار:

ليست خفافيش الظلام إذا مضى    تقوى على ضوء النهار بحال

ويتضح مما سبق، أن هناك فارقاً كبيراً بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التى ينهج الفن إلى تحقيقها. الأولى تقليدية،والثانية إبداعية. الأولى محدودة ومعروفة من قبل، ووصلت إلى منهج متزمت يصعب كسره والانطلاق منه،

بينما الثانية متجددة وابتكارية، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد.

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته، ومختلف أشكاله وألوانه، ليتسم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواماً، والتى تقربهم بعضهم من بعض مهما بعدت الشقة أو المسافة بينهم، وتربطهم بالأخلاقيات الإنسانية العامة، التى هى أكبر من حدود البيئة الضيقة. وبالفن يتسع أفق الإنسان ويزداد قرباً من أخيه الإنسان، بما يكشفه هذا الفن من أخلاقيات تخترق حدود: اللغة واللون، والجنس، والمذهب، والسياسة. إن الفن يربط إنسان العصر، بماضيه، وحاضره، ومستقبله، فى إطار الإنسانية جمعاء.

# ٣٨ـ الفن التشكيلى والتربية السلوكية

قديماً قال أحد الحكماء «ليس أنفع للإنسان من تلك الأشياء التى لا يجد فيها نفعاً». وصدق قوله، فالكثير من الأشياء التى تقدرها، تقيسها عادة بقدر قدرتها على تحقيق الجوانب المادية فى الحياة، مثل: المأكل، والملبس، والمأوى، وكل ما يبقى الإنسان حياً، أى كل ما يسد رمقه، ويصلب أوده، وكثير من الأشياء الأخرى التى لا تحقق مباشرة هذه الماديات، ننبذها جانباً لأنها لا تتمشى مع لقمة العيش، ويظهر ذلك جلياً فى الشعوب النامية التى تبذل جهداً كبيراً فى تيسير الأمن الغذائى للمواطنين.

والفنون ـ على شتى أنواعها ـ لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية، بالنصيب اللائق، لأن ذلك يعد ترفاً ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب. بمعنى أصح أن الفن هنا مجنى عليه، لأنه فى نظر القيادات فى البلاد النامية، لا يطعم خبزا. وحينما تقع تلك الشعوب فى هذا الخطأ، تنتهى حتما إلى ثقافة ضحلة، وإلى سلوك بين المواطنين، أقل ما يوصف به أنه غفل، لم تصل إليه يد الصقل، والتهذيب، والرقى. لذلك يبدو غشيماً، والغشومية تعنى أداء السلوك بطريقة ناشزة، نابية، أنانية، وتسبب النفور والفرقة. وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها، أو أطر للحركة متفق على أصولها. ويتحقق هذا الاتفاق بعملية نمو لا شعورية، وهى ليست كالقانون المكتوب الذى لا ينفذ فى غفلة رجل البوليس، والذى يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط الذى يعاقب كل من يخالفه، لكنه سلوك تلقائى يفعله الناس لإيمانهم به، نتيجة للقيم التى تغلغلت فى عروقهم منذ نعومة أظافرهم.

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم الحضارية التى يتأثر بها سائر الأشخاص المثقفين، الذين يعيشون فى محيطه، ولكى يكون السلوك اجتماعياً، جمالياً، أخلاقياً، وعلمياً ـ وهى صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية

تنعكس فى مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر، التى تترسب فى النهاية فيما هو خير أو شر.

وكثير من الناس ينظرون إلى الفن التشكيلى على أنه مجرد صورة، أو قطعة نحت، أو خزف، لا تخرج عن أن لها كياناً جميلاً، مثيراً للانفعال، والواقع أن الفن التشكيلى لو نظر إليه من وجهة التربية، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر خطورة، وهى مساهمته بالتأثير الجمالى الحضارى فى سلوك الناس، سواء الذين يمارسونه، أو الذين يتذوقونه. فالفن التشكيلى يرتبط بالرؤية البصرية، وصقل الحس اللمسى. فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك الملموسات وتتعرف عليها، وهذا الإدراك قد يقتصر عند بعض الناس، على العملية الميكانيكية التى تترجم على أن هناك مؤثراً خارج كيان الإنسان تصل منه إشعاعات إلى شبكة العين، التى ترسلها بدورها إلى مراكز فى المخ، لتترجم هذا الشىء على أنه منضدة، أو حيوان مفترس، أو بيت سينهار. وقد يحدث نفس الشىء تقريباً، ولكن من خلال حاسة اللمس، فعندما يقبض الإنسان على الأشياء، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة: إحساسات من خلال اللمس، تصل إلى المخ الذى يترجمها إلى إدراك بالنعومة، أو الخشونة، وبالنوعية المميزة للخشب، أو المعدن، أو الطين.

ولكن العملية الميكانيكية فى الإدراك وإن كانت من ضروراته إلا أن حدوثها من خلال الفن التشكيلى يضيف إليها قيما. فالفرد لا يدرك الشىء مفصولاً عن قيمته الجمالية، وما يرتبط بها من أبعاد اجتماعية، وأخلاقية، وعلمية، لتهذيب الرؤية منذ الصغر، عن طريق التربية الفنية، فهى تفسح المجال لأن يرى الإنسان رؤية قيمية. فكأن مسلك الرؤية يرتفع من إدراكه الميكانيكى الذى يكشف عنه عادة اختبار النظر عند طبيب العيون، إلى أداء محمل بقيم رفيعة. لذلك فإن الرؤية المحملة بقيم الجمال، تحتم على العين مسارا نحو التعرف على الجمال، ومواكبته، وتؤثر فى السلوك عموماً فتجعله يتسم بالجمال، ويمقت القبح فيرفضه، أى تجعل السلوك حضارياً، والمهم فى هذا المجال، عبور القنطرة من مسار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية، وبين السلوك البشرى عموماً فى كل

مجال فى الحياة اليومية، الذى يراد به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً.

أرأيت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية إلى الشارع، فيملئونه قذارة، وما أن يأتى الكناسون ليزيلوا هذه المتروكات، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها؟ وهكذا لا يبدو الشارع فى فترة من اليوم وهو فى شكل منسق جميل. فالفوضوية هنا أسبق من النظام، والقبح مفضل على الجمال، وناهيك بأولئك الذين يبصقون فى الأرض، أو ينفُون فى الطريق، أو يرمون بفضلات التبغ والورق فى أى مكان.. هؤلاء المهملون.. أين رؤيتهم الجمالية؟ إنها معطلة، والفن التشكيلى لم تتح له الفرصة ليأخذ نصيبه فى تهذيبها، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعاقب ذوى الذوق الناشز، الذين يسيئون به إلى المجتمع، ويحيلون المدنية باستمرار إلى نوع من الهمجية والتخلف.

كأننا اعترفنا ضمنا، بأهمية الفن التشكيلى فى تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى، وهذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد، وتجعل عنده مناعة ضد التجاوب مع القبيح، وتكسبه القدرة على الألفة بالجميل وانتخابه فى بيئته. فهناك صلة بين الرؤية الجمالية فى الفن، وفى الحياة، لذلك أولى بالأمم التى لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تأتى أولاً ـ أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن، هى إشباع لحاجة من حاجات الإنسان التى ترتقى به نحو التمدين، والوئام الاجتماعى، والتقاليد الحضارية، هى غذاء، ولكنه أقرب إلى الفاكهة منه إلى الخبز، حيث يبهجك بألوانه، وعطره، ونسقه.

تأمل التعبير المجسم لطفل فى السابعة، فقد شاهد راعى الغنم واستطاع أن يحوله إلى موكب لمسيرة رائعة، تتلاحق وتتلاصق وتتكتل وتمتد، برؤوس تعلو وتنخفض، وتطل يميناً ويساراً، مع درجة السير وحرارته، بينما يظهر فى الخلف أحد الرعاة، وآخر فى الأمام، يرعيان القطيع، ولو تأملت أجسام تلك الغنم، للاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكلية فى المسيرة الجامعة، ويأخذ وضعه وكيانه تبعاً لأهمية هذا الوضع فى هذا الموكب. فالغنم التى أتت فى المقدمة، أكثر انكماشاً لحذرها فى مجابهة الطريق، بينما التى تسير فى الخلف أكثر شجاعة

وامتداداً، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التى سبقتها، لتلحق بها. أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض، تتجه إلى اليمين أو اليسار، تبعاً لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان، ومن الطبيعى أن يجىء التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذى أساسه المنحنيات والأقواس المتراصة.

لقد عاش هذا الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبدع هذا الموكب، ولا ريب أن احتمال انتقال هذا النظام إلى مسلكه فى الحياة وهو يرتب أى شىء يواجهه، احتمال قائم. فعين الطفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر، ويداه الصامتتان تمثلان مدخل حاسة اللمس، وكلتا الحاستين شاركتا مع غيرهما فى إدراك النظام المحمل بالقيمة الفنية، قيمة الإيقاع، والاطراد، والتنوع، وهذا بلا شك ينتقل إلى مواقف أخرى متشابكة فى الحياة فى سلوك التلميذ وهو ينظم قمطره، أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه، أو ملابسه وأحذيته. فكل من هذه الأشياء يتكون من عناصر متكررة، حينما ترتب يكتشف الجمال والنظام من خلال ترتيبها، وحينما تلقى جزافا وتهمل أوضاعها تتكشف الفوضى من خلالها. لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والإجادة فى كشف الإيقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العناصر، كلما اكتسب فى سلوكه مدخلاً حضارياً، لينسق كل شىء ويجيد عرضه وتذوقه، وسيتأفف بالتالى من هذه الأشياء إذا أصابتها الفوضى وعدم الالتئام.

ألا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ؟ ألا يحق لكل دولة أن تستعين بالفن لتنمية الأذواق، وربط المواطنين بالقيم الحضارية، فيصلح مظهر البيئة وتزداد جمالاً وحسناً؟

## ٣٩. الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلي بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيماً منه بقدر ما أكسبه الدين رصانة وإحكاماً. فرسالة الدين تطلبت بالضرورة وسيلة تصل من خلالها إلى المتدينين، فتحرك قلوبهم. وتهز مشاعرهم، وتمس جوانحهم، وتستثير حواسهم، وتتحدى عقولهم، وكان الفن وسيلة إلى هذا.

لقد مر الدين فى حياة الأمم بأطوار. ففى بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة، إذ عبدت أوثانا من دون الله وانحرفت عن غايات الرسالات السماوية، فى الوحدانية والتجريد الخالص فى العقيدة. ولقد غدت هذه الأمم، وبقى الفن دليلاً على أنواع العقائد التى كانت تمارس فى تلك الأزمنة الغابرة.

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها: ناسكا، أو راهباً، أو كاهنا، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب فنانا، فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها، لكن فى عصور أخرى كان لكل تخصصه، وكان أحدهما يعتمد على الآخر، الكاهن يشرح الفكرة، والفنان يصورها، أو ينحتها، أو يهندس لها المعابد. وبقدر عمق عقيدة الفنان، وروحانيته، ظهرت روائع الفن التى مازالت تملأ المتاحف العالمية، باعتبارها كنوزاً تمثل ما حققه الإنسان فى ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن، بعد أن انفصل الفن عن الدين، وأصبح يعتمد على ذاتيته، وقيمه التشكيلية الخالصة، ونظرياته، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند إليها، كعهده السابق فى العصور القديمة.

والدين فى نظر أحد الفلاسفة، ما يفعله الإنسان فى خلوته، أى حين لا يراه أحد، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالاً مأثورة تردد، وإنما هو قبل كل شىء، سلوك أخلاقى يمارس، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية، أو جلباً للرضى الظاهرى للناس، أو تزلفا لذوى الجاه والسلطان، وإنا عاد الإنسان فأصبح معزولاً

عن هؤلاء البشر، مارس شيئاً آخر، وإنما الدين سلوك متكامل يؤديه الإنسان بينه وبين نفسه، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين، لا يبتغى فيه إلا مرضاة ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة، وتبعاً لما يدركه من القوانين الأخلاقية السماوية، أما إذا انفصل السلوك الظاهرى عن الخفى، فإن هذا يؤدى بطبيعة الحال إلى انقسام فى الشخصية، وإلى نوع من نفاق النفس، لا يرتبط بالدين بأى سبب، وينطبق عليه قول الحق: «يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون * كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا تفعلون» (١) ويكفى مقت الله لأولئك المرائين، الذين بسلوكهم المتناقض يخرجون عن إطار الدين.

والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها، حتى فى الأوقات التى كان الإنسان ينحت فيها أصناماً ليعبدها، كان يحاول أن يضمنها خوفه، وغموض الحياة بالنسبة إليه، ولما تطورت نظرته، وأمعن فكره، جسدها بصورة مثالية، فيها النسب، والأبعاد، التى يتصورها الذكاء البشرى، فى أحسن حالاتها. ولما اقتنع الإنسان بأن ضالته التى يبحث عنها هى الطبيعة، صور أحداث الدين فى صور واقعية، تحكى قصص المسيح، ومعجزاته، وما كان يهدى إليه. ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست فى الطبيعة الظاهرة، بل فى تجريدها، وأن الله لا اله إلا هو، الواحد الأحد الذى لا شبيه له، ظهر التعبير الفنى مجرداً، وكان الفن الإسلامى انعكاساً تجريبياً واضحاً لعقيدة الدين الإسلامى، انعكاساً فى: الأرابسك، والرسوم الهندسية التى تكسو الجدران والمنابر، والمصاحف، وكل الفنون الفرعية الإسلامية.

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان، حينما اتخذ الأول مسارا ردده الثانى، وحينما تغير الأول انعكس صداه فى الثانى. وما الفنون التشكيلية فى القديم إلا ترديداً للعقائد الدينية التى كانت تمارس فى أحقاب زمنية متوالية. ففى الفن المصرى القديم، ظهرت أشكال للآلهة فى تماثيل ورسوم غائرة، فوق الجدران، وفى المعابد، والمقابر، وعلى صحائف من ورق البردى. صور الفنان

(١) القرآن : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣ .

المصرى القديم الآلهة بأسلوب رمزى، جمع فيه رؤوس الطير، أو الحيوان، أو الزواحف، فوق أجسام بشرية، حتى الحشرات كالجعران، نحتت كأشكال مقدسة. وسنجد فى الفن الإغريقى آلهة من نوع آخر، آلهة على أشكال الآدميين، لكنها فى وضع مثالى، يحمل الجمال الذهنى للنسب والأبعاد. فتجسيد «فينوس» آلهة الجمال على سبيل المثال هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة، فى ريعان شبابها، غضة، تحمل أفضل النسب الذهنية التى يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة، كآلهة للجمال، فى الحياة الواقعية قد تكون المرأة طويلة أو قصيرة، نحيلة ضامرة أو بدينة ممتلئة، ضخمة الجثة ومترهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم ممشوقة القوام خفيفة الوزن ـ وهذه التنوعات تختلط فيها قيم الجمال، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة فى كل حالة، قد يكون فى جزء أو أجزاء، أكثر منه فى أجزاء أخرى، لكن فى حالة «فينوس» إلهة الجمال، إنها فوق كل هذه العوارض، إنها تصحيح ذهنى لشكل المرأة كما يجب أن تكون عليه، وكما يتصورها البشر مثالاً يحتذى به. لذلك فهى تجميع من عديد من النساء، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة، هى توليفة جديدة للحس المتوافر بصور جزئية، عند وفرة من النساء، فى امرأة واحدة، هى الجمال المثالى كما يتصوره الإنسان الإغريقى.

وحينما جاء عصر النهضة الإيطالى، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحى وقصصه، بصورة واقعية، تتدثر بالملابس التى يرتديها الناس فى هذا العصر، وتظهر فى الصور وجوه أشبه بتلك التى يقابلها الناس فى حياتهم كل يوم. لم يعد الفن يسجل شيئاً ميتافيزيقيا كما فعل فى الفن المصرى القديم، ولا شيئاً ذهنياً مثالياً كما حدث فى الفن الإغريقى، وإنما سجل شيئاً واقعياً قريباً من الحياة، وذلك كى يستوعب المصلون أحداثه، ويعوا هديه بصورة ملموسة تغنيهم عن القراءة.

أما مع الدين الإسلامى، فقد عكس الفن تجريداً هندسياً، أو محرراً من الطبيعة، واسترسل الفن فى تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة، بتعاقب

أحداثها، وإيقاعاتها، فلم تعد الطبيعة هدفاً للتسجيل الحرفى، أو استخراج الأشكال المثالية منها، أو تصويرها فى تركيبات مخلقة رمزياً ميتافيزيقياً. فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الإسلامى ومنهجه، لذلك زادت أهمية الخط العربى باعتباره شيئاً مجرداً، وتنسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم فى المصاحف، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور، وأصبحت لغة التشكيل هى الخط والمساحات الهندسية كالمربع، والمخمس، والمسدس، والمسبع، والمثمن، والمعين، والدائرة، والنجمة بأضلاعها المتعددة. وأسست لغة التشكيل على الرياضة، كالمعادلات التى تشتمل على إضافات بالتضاعف، والجمع، والطرح، لإيجاد الإيقاع، والتماثل، والاتزان، وكلها من خصائص اللون ذاته، الوحدة هى النظام المصغر للمجموع، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات فى تماسك لا نهائى، وحينما تظهر الدائرة فهى ليست مجرد شكل هندسى، وإنما هى رمز للكون ذاته: للأرض، والأفق، والقمر، والشمس، وكل شكل دائرى يراه الإنسان، من البرتقالة إلى الرمانة إلى صدر المرأة، وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهى تتداخل، وتتكرر، وتتولد وحدات جديدة، إنما تمثل النظرة التجريدية فى تحويل الملموسات جميعها إلى مجردات، إلى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته، كما يبدو من الشكل رقم (١٤).

وعندما جاء العصر الحديث، بتكنولوچيته الرهيبة، واختراعاته المتواصلة، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك فى العصور السابقة، أهمها: انفصال الفن عن الدين، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته، وانشغل بنظرياته ومدارسه المختلفة، فخسر الفن شيئاً كانت قوة الإيمان تمنحه إياه، كما خسر الدين أيضاً إحدى وسائله التى يؤثر بها على الناس، خسر الفن التشكيلى فى العمارة، والنقوش، والنحت، والتصوير، والزخارف، والموزايكو، والفنون الفرعية، ولم تعد تظهر فى العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة، بالضخامة والتميز اللذين سجلهما فن المعمار بتكامله فى العصور السابقة. فقد تركت العمارة الإسلامية مساجد شامخة، وقصوراً شاهقة، من

المحيط إلى الخليج حتى جنوب آسيا، كما ترك الدين المسيحى كنائس فى قلب المدن الرئيسية، تمتد من دول أوروبا حتى الأمريكتين. وبظهور الشيوعية، وموجات الإلحاد، برزت أيضاً نزعات انحلالية يقودها الهيبز، والخنافس، ومذاهب العراة، ودعاة الجنس، وعصابات الغدر والتنكيل التى نسمع عنها بين حين وآخر، كانت آخرها «الألوية الحمراء» التى اغتالت «ألدو مورو» رئيس وزراء إيطاليا السابق، مما يوضح إلى أى حد ابتعد الإنسان عن قيمه الروحية، والدينية، والأخلاقية.

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية المنعكسة فى الفن التشكيلى، اتضح فى نزعة «الدادا» التى ظهرت فى أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى، وقد نادت بتحطيم كل القيم المتعارف عليها، والسخرية من بعض المثل التى كشفها الإنسان عبر العصور. صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة «الموناليزا» كما وضع «بيكابيا» لعبة تمثل قرداً، فى إطار، وأطلق عليها اسم «صورة سيزان»، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض القيم الكلاسيكية التى قدسها الإنسان عبر العصور. ومع نزعة الدادا التى لم تعش طويلاً، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبدائية وهجر المدنية.

أليس إنسان القرن العشرين فى حسرة، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه، يحققها على حساب القيم الرفيعة التى حاولت الأديان متعاقبة أن ترسى قواعدها، ليتماسك المجتمع ويحس بضعفه إزاء خالقه؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى إعادة روحانياته، بقوة جديدة منافسة للإلحاد، والشيوعية، والفوضوية، ونظم الفتك والغدر وإهدار الدم، والميوعة البدائية؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى قوة روحانية يجابه بها التسيب فى أمور الدنيا: من استغلال، ورشوة، وفساد، ونميمة، وظلم للأبرياء على حساب المحاسيب والمقربون إلى السلطان؟ أليس الإنسانَ بدون القيم الدينية، إنسانا ضائعاً، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه، وبالتالى ينتج فنا يعكس هذا الانحلال، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية، بعيدة عن كل القيم التى عكسها

الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ، حينما كان الدين سنده الحقيقى.

تأمل على سبيل المثال، المشكاة الإسلامية الموضحة فى شكل رقم (٧٣)، وهى من القرن الخامس عشر، ثم قارنها بالصورة التى أنتجها الفنان المعاصر «چيمس روزنكويست» وعنوانها: «مارلين منرو[١]» أنتجها عام ١٩٦٢، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك لتدرك التغير الذى حدث فى اتجاه الفن، من الالتزام بالقالب الدينى النمطى العام، إلى الاهتمام بالنزعات الفردية التى صورت فاتنة الإغراء، ونجمة الشاشة «مارلين منرو»، فى صورة مكونة من عدة خيالات يغطى بعضها البعض، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من إعلانات السينما، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة، أى العملين الفنيين يا ترى له سطوة على الحس الإنسانى ـ الأول الذى لعب الدين دوره، بقيمه الروحية ـ فى بعث كيانه.. أم الثانى المرتبط بمباهج الحياة بتلألؤ إعلاناتها، وصخبها، ووجه إحدى ممثلاتها؟ إن هذا فن، وذاك فن. الأول ارتبط بدعامة الدين، والثانى انفصل عنه، فأيهما الأعمق والأدوم تأثيراً؟ أليس إصدار الحكم يتطلب نوعاً من الروحانية للتفضيل بين المسارين ؟ وهل نكون قد جاوزنا الحق لو قلنا: إن الفن بدون عقيدة تحركه، ينتهى إلى مستويات ضحلة، ليست لها صفة الدوام أو الخلود .
من السهل دائماً الهدم، لكن ما أصعب البناء . أو من اليسير على المرء أن يثور على قيم استغرقت قروناً لتستقر فى عمق الإنسان، ولكن ما أصعب الطريق الوعر المحفوف بالأشواك، الذى لابد من اجتيازه لإيجاد القيم البديلة، وإذا اجتاز الإنسان الطريق، يظل السؤال مطروحا: هل هناك ضمان أن تكون القيم البديلة أرقى من تلك التى ثار عليها.

## ٤٠. الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان، أحدهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به، وليس من اليسير فصلهما بعضها عن بعض، ومحاولة التحدث عن كل منهما على أنه يخلو من الثانى، إنما تفتت طبيعة العملية الإبداعية عند الإنسان، ونصفها وصفاً ناقصاً إذا ما اقتصرت على جانب دون غيره، ولو شئنا تعريف كل من الفن والعلم، لأمكن أن يتضح من التعريفين: أين يلتقيان، ومتى يفترقان.

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال فى قالب ما، قد يكون: الشكل، أو اللفظ، أو الحركة، أو اللون، أو الكتلة، أو الصوت.. لكن كل هذه قنوات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق، محملاً بشخصية الفنان، وبالتجربة المميزة التى حركته، وأصبحت قادرة من خلال الفن، على تحريك غيره من البشر، دون التقيد بزمان، أو مكان.

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التى تثير الإنسان وكشف قوانينها، بترجمة عقلانية للعلاقات التى تقوم عليها الأشياء المختبرة، وتحديدها كما وكيفا، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الإنسان، كما تخضع للتداول بين سائر البشر. بعبارة أصح، العلم هو مجمل الأساليب التكنولوچية التى يسيطر بها الإنسان على البيئة، ويطوعها لإرادته ولخدمة أهدافه فى الحياة، والتقدم. ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التى يختلف فيها الناس، أو هو إزالة الشك باليقين، والتردد بالتثبت، والظن بالبرهان، والظلمات بالنور، هو حسم الجدل بالدليل، والخوف بالاطمئنان، وربط الأسباب بالنتائج، والتعصب بالحياد الموضوعى، وقد روى عن «على» كرم الله وجهه قوله: «قطع العلم عذر المتعللين» (١).

---

(١) الإمام على، نهج البلاغة، (شرح محمد عبده) القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، غير مؤرخ، ص٢٢٢.

أين هى إذاً نقط الالتقاء، والافتراق، بين الفن والعلم، من خلال هذين التعريفين ؟ إن كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان، أو العالم، الذى يخوض تجربته المميزة وينتهى بالنتائج النهائية. فكلاهما يمر فى عملية إبداعية قوامها خبرة إنسانية بكامل ابعادها، تبدأ بإثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب، حتى ينتهى الأمر بتعبير أو تفسير لهذه الإثارة.

فالزهرة حقيقة ظاهرة يلاحظها كل إنسان. وبالنسبة للفنان التشكيلى قد تكون مثيراً من ناحية: الشكل، أو اللون، أو الملمس، أو الحجم، وعلى قدر الإثارة ونوعيتها، يتدفق العمل الفنى الذى يحمل نبض الفنان ويبرز أهم الخصائص التى أثارته، فعبر عنها: بصرياً، أو رمزياً، أو تجريدياً، ولو كان هذا الفنان شاعراً أو أديباً لكانت الزهرة ملهما لخيال، أو حلم، أو حب، كانت مدخلاً لمعانى ومشاعر إنسانية، تربط جمال الطبيعة بالراحة النفسية، وذلك حين يتغزل الشاعر فى محبوبته ويستلهم من الزهرة شبها لها: فى رقتها ووداعتها، وزهوها، وعطرها، ورحيقها. وقد يستخدم الزهرة رمزاً يشير إلى الذبول الذى يحس به فى علاقة حبه. فلقد أنشد «فريد الأطرش» ذات يوم شعرا، استخدم فيه الشاعر الزهرة رمزا للمرأة، والزهرة تزهو وتذبل، كذلك كانت المرأة التى أحس بمأساتها، كانت يانعة فى خياله، محببة لفؤاده، ثم انطفأت بفعل قسوة الحياة ومات سحرها:

يا زهرة فى خيالى
رعيتها فى فؤادى
جنت عليها الليالى
وأذبلتها الأيادى
وشاغلتها العيون
فمات سحر الجفون

وفى كل منهج: للمصور أو النحات، أو الشاعر أو الأديب، أو الرائى، يبدو نوع من الإثارة هو الملهم للتعبير عن شىء كان فى نفس الفنان يعيشه، ويعانيه، ويعبر عنه.

أما العالم، فحينما يستثار بالزهرة، إنما يمر فى مراحل فكرية: فهو يلاحظ، ويحدد، ويشرح، ويحصى، ويجرب، ويستنتج، ويعمم، ويسمى، ويصنف، ويفسر، ويؤول: قد يستخدم طريقة الاستقراء، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة، الخاصية المشتركة ويعممها، أو يستخدم طريقة القياس، حيث يطبق المعرفة المسبقة، والقوانين المعروفة، فى تكشف الظواهر المماثلة، وهو فى كلتا الحالتين يعمم، ومدخله، فى إيجاز، الملاحظة والتعميم. فمثلاً هذه الزهرة المستديرة الصفراء عند عالم النبات، هى زهرة «عباد الشمس»، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها، ومعرفة بذرتها والدورة التى يتم من خلالها غرس البذرة، فتتحول تدريجيا خلال عملية الإنبات إلى جذور تمتد إلى الأرض، وساق ترتفع نحو السماء حيث الهواء والشمس. كما أن التربة لابد لها من خصائص تيسر الإنبات، فالبذرة لو وضعت فى الرمل ما أنبتت. والزهرة تتفتح مرة واحدة، فهى برغم لونه مخضر، يستحيل إلى صفار كلما اقترب من النضج والتفتح، لكن كيف يتم للعالم الوصول إلى هذه الحقائق؟ بالأسلوب العلمى، بالملاحظة، والمقارنة، وإدراك المشترك وإسقاط المختلف، ثم التعميم. فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم، لكن لماذا لا يكونان منهج الفنان؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضاً ويعمم، شأنه شأن العالم، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر: فى نوع الملاحظة، ومجال التعميم ومظهره . عندما لاحظ «نيوتن» أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة إلى أسفل، لاحظها كظاهرة وانتهى منها إلى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى إلى الأرض، فأى شىء غير معلق لابد أن يسقط إلى الأرض وينتهى إليها بفعل جاذبيتها. وهذا التعميم ليس مطلقاً، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية، ويتأكد ذلك حين نتذكر حالة رواد الفضاء الذين ينعدم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية، ويسبحون فى الهواء، لذلك فالتعميم السابق لا يسرى عليهم، وهو ينطبق فى ظروف الجاذبية الأرضية فقط، وحين لا توجد عوامل مقاومة مضادة للقاعدة الطبيعية، كما هو الحال فى: الطيارات، والبالونات ، والطيور، والفراش، فهى جميعاً لا

تسقط إلى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية، ومع ذلك حين تفقد هذه العوامل كأن يصاب موتور الطائرة بعطب، أو يقذف الطير بطلق نارى، أو يثقب البالون، فإن مآل هذه الأشياء إلى الأرض وينطبق عليها التعميم المذكور. والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون علمى ينطبق فى كل مكان أو زمان: فى الماضى، والحاضر، والمستقبل، فى إطار موحد من الظروف إلى أن يكتشف قانون أصح منه، يزيد الإنسان دقة فى فهم الكون المحيط، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق.

تعال انظر إلى هذا الفنان التشكيلى وهو يلاحظ كل شىء: الأرض والسماء، والبحار، وشتى المخلوقات، يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر عن الجمال. فهو يعمم بقدر ما يجرد، ويدمج المتوافقات والمتباينات ويضبط الحركة إيقاعياً، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التى استعان بها فى عمله الفنى، ونصبح قادرين بفضله على رؤية هذا النظام الذى كشفه فى تصميماته البصرية، نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين عبروا عنها عبر العصور، تعبيراً نظامياً إيقاعياً، فكشفوا شيئاً من لحنها، وسحرها، وجبروتها، وشاعريتها نراها من أعين «ميكل أنجلو» مليئة بالحركة وقوة العضلات، ومن أعين «چياكومتى»، شاعرية ميتافيزيقية، ومن أعين «هنرى مور»، كتلا ملساء ايقاعية، منسابة رمزية وتجريبية، إجمالية لا تفصيلية. ونراها من أعين الفنان المسلم، هندسية إيقاعية، تجريدية لا نهائية.

والحقيقة الجمالية غنية، لا يكفى فنان واحد مهما أوتى من عبقرية، أن يترجمها بكمالها، فمهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها فى الكشف عن الجوانب الأخرى، ومن خلال منجزات الفنانين فى مجموعهم، يتكون التراث الذى هو حصيلة إنسانية كبيرة، تيسر للإنسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية، فى ضوء كل التجارب الفنية السابقة، والتى نجح الفنانون فى تسجيلها عبر العصور، لكن شخصية كل فنان مرتبطة بما أضافه، فهل الأمر كذلك فى حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوانين تعرف باسمه. والعلماء كفرق الأكروبات، كل منهم يصعد على كتف الآخر، وعلى ما حققه من كشوف قبله. ومجموع القوانين التى يكشفها العلماء، تنظم التعامل الموضوعى مع البيئة بطريقة أكثر ذكاء، لكن كل قانون علمى رغم انتسابه إلى مكتشفه، يصبح ملكا للإنسانية جمعا، إلى درجة نسيان مكتشفه الأصلى، أو دينه، أو لغته، أو لونه، أو عصره.

كان الناس قبل «إديسون» يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع فى الإضاءة، والغاز والفحم والخشب وقودا للطهى، لكن كشف الكهرباء يسّر إمكانات اكبر: أنار الليل، وسير قطارات الأنفاق، وحرك العربات، وطهى الطعام، وأدفأ وبرد، وكوى، ورفع واخفض، ولم يقتصر تداول الكهرباء على دولة دون أخرى، أو على قارة دون غيرها، فقد عم العالم من مشرقه إلى مغربه، ومن شماله إلى جنوبه، لذلك فإن اختراع الكهرباء أصبح ملكاً للإنسانية، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى، وهو اختراع أسهم فى شكل المدنية الحديثة.

وكل الاختراعات التى ساعدت الإنسان فى مواجهة أعدائه فى الطبيعة مثل: مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى، وتحويل مجرى السيول والفيضانات والشلالات المكتسحة إلى شىء فى صالح الإنسان، وإبادة ديدان المحاصيل ومقاومة الجراد، والخوض فى أعماق الأرض والمحيطات بحثاً عن الآبار ومنابع البترول مما ينفع الإنسان، وغزو الفضاء حتى الوصول إلى سطح القمر كشفا للكون المحيط، كل ذلك يسره العلم الذى ما أوتينا منه إلا قليلاً. وطالما كان فى الإنسان نبض يذكر، فسيظل يلاحظ ويعمم ويكشف القوانين، ويتغلب على كثير من نقط الضعف التى تواجهه فى المرض، والتغذية، والمأوى، والتعليم. وما يهمنا في هذا المجال، هو الاعتراف بأن الفن والعلم يكمل أحدهما الآخر، وهما كالزورق والمجداف، لا الزورق يستطيع السير بدون مجداف، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته بدون زورق.

اختراع الكاميرا علم، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة فن. كشف جهاز التليفزيون علم، لكن فى برامجه فن. ابتكار القلم علم، لكن الكتابة التى يستغل فيها فن. يلاحظ أن العلم والفن يتمم أحدهما الآخر، ففى هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها للدراسة العلمية، خرجت معه مدارس فنية متعددة، فتتت الحقيقة البصرية، فتغير تبعا لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى السائد: كالتكعيبية، واللاموضوعية، والسيريالية، والتجريدية، حتى التأثيرية كانت نتاج كشف فى الضوء على يد «نيوتن»، تأثر به سائر الفنانين فى هذه الفترة. هناك فارق بين الكتابة بالقلم البسط، والكتابة التى يسرتها المطبعة، فقد ترتب على الكشف العلمى للمطبعة تطوير فى فن الكتابة ذاته، حيث إن المطبوع يمكث طويلاً ويتداوله الملايين من البشر، مختلفى المشارب والجنسيات والعقائد. ولهذا تأتى الكتابة المنشورة بأسلوب المطبعة، مخالفة للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية، ولم يكن يحسب للوقت حساب. بينما اختراع السينما الصامتة، أوجد لونا من الأدب يعتمد على القصص الحركية، بالأسود والأبيض، ثم تطور الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة، مع تطورها حينما نطقت ولونت، واتسعت وجسمت.

ولماذا نذهب بعيدا؟ تأمل رأس العجل المحفورة وهى من العهد البطليموسى (٣٣٠ ـ ٣٣٢ ق.م) ـ أهى فن أم علم، أو فن وعلم ممتزجان؟ إذا أخذنا بتعريف العلم بأنه ملاحظة وتعميم، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس الحيوان بتفاصيلها: العين، والأنف، والفم، والقرن الملتوى، والصدغ. إن الناظر إليه، لا يخطئه فيتصوره رأس لبؤة أو زراقة، وإنما يدرك من خلاله مباشرة أنه رأس كبش، باعتبارها مميزة عن سائر رؤوس الحيوانات الأخرى، وهذا تعميم أيضاً، أنه استخراج لهذا التميز، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس الحيوانات التى تنتمى إلى فصائل أخرى. فالمعرفة المتضمنة هنا، هى التى أوحت بأن هذه رأس كبش، وليست رأساً للبؤة أو خنزير، لكنها صيغت فنياً فى نفس الوقت، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة،

ككتل وفراغات تجمعها نسب مريحة، وملامس منظمة ومميزة، أضفت جمالاً خاصاً حين أدركت هذه الراس.

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية فى وصف كل جزء من هذه الرأس وصفاً محملاً بالمعنى، ويتبين له بوضوح أن الذى صاغ لاحظ، ودقق، وعبر. فرأس هذا الكبش توضح أنه يضغط على أسنانه، فيغوص صدغه إلى الداخل، وهذه الحركة تؤثر على الخط الغائر المجاور للعين. بينما يظهر القرن الملتوى دائرياً على شكل قوس، بذل الفنان جهداً لإبراز إيقاعه، وملامسه المتكررة على اتساع فى البداية، تتدرج إلى ضيق نحو النهاية. فالفن هنا قالب تضمن علماً مبنياً على الملاحظة. والقطعة الفنية تزاوج بين الفن والعلم المنطوى تحتها، هذا: فى مظهرها كنتيجة عامة، وفى مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء، وهذا علم من نوع آخر بطبيعته الخاصة، والأدوات الدقيقة التى استخدمت فى تشكيلها وصياغتها على النحو الذى برزت به، والذى جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفى عام، لكنه علم موجه للبناء الفنى، ومكمل له لا ينفصل عنه. وفى الشكل (١٣) يد التمثال «دافيد» صنعها ميكل أنجلو، ويظهر فى هذه اليد العروق وكثير من التفاصيل التى تدل على هضم الفنان لعلم التشريح، لكنه صاغ معرفته فى قالب فنى فجاء على هذا النحو.

والعلم حيادى، حيثما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر، لذلك لابد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستغل للخراب والدمار، وإنما لصالح المدنية والعمار. بينما فى حالة الفن، فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة فى القيم الإنسانية ذاتها، التى يحملها الفن عبر العصور. وكلما تزاوج العلم والفن، كان العلم أكثر إنسانية، والفن أكثر موضوعية، والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم، ومتعتهم فى الحياة.

# ٤١ـ الفن والأدب

الفن التشكيلى يرتبط بالأدب، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة.. فما هى تلك الأسس؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلى أديباً، والأديب فناناً تشكيلياً.

لغة الفن التشكيلى هى: الألوان، والمساحات، والكتل، والخطوط، وتركيبها بعضها مع بعض لإبداع وحدة متميزة. بينما لغة الأدب هى: الألفاظ، والجمل ومعانيها. وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صوراً تخيلية، ومواقف مثيرة للعواطف، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً، قصة قصيرة أم رواية، فإن حصيلته نقل المشاعر إلى القارىء الذى يتفاعل معها.

أما الفنان التشكيلى، فيصل إلى التأثير فى المشاعر من خلال: اللوحة، والتمثال، وقطعة الخزف، وغير ذلك من الفنون الفرعية. والفنان التشكيلى يتأثر بالأدب، كما يؤثر بدوره فى الأدب. فلو تصورنا ـ على سبيل المثال ـ المدرسة السريالية، لوجدنا أن من أوائل الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب، الشاعر «أندريه بريتون»، فقد كان لتصريحاته، ومقالاته، وشعره، أثر كبير فى إلهام الفنانين التشكيليين السرياليين، ونزوعهم إلى التحرر من الواقع البصرى، والالتجاء إلى الخيال، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور، بأساليب تشكيلية حينذاك، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة مناظر فى وقت واحد، وبرزت «الرمزية» لتفصح عن مكنونات اللاشعور، وخاصة تلك التى تعانى من الكبت ومن ضغوط المجتمع الخارجية، ولا تعطى متنفسا للتعبير عن ذاتها فى الحياة الواقعية.

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة، ومنهم «سلفادور دالى»، «وماكس أرنست» و«بافل تشليتشيف»، و«مان راى» يطلقون العنان لأحلامهم وأحلام يقظتهم، ويكشفون عن خباياها الرمزية فى صورهم التشكيلية ذات الطابع الرومانسى، وإذا بها تجىء محملة برموز غاية فى الغرابة:

امرأة نصفها يشتعل بالنار، شجرة فروعها على شكل النصف العلوى للمرأة، جسم آدمى ينصهر، أعين تظهر من خلال عجائن مائعة وأحجار، تبين أن الصامت يتكلم، والجامد يحلق وتدب فيه الحياة. وللرموز وأسلوب تجميعها داخل اللوحة السريالية منطق أدبى، أحياناً له صفة ذاتية وارتباطات شخصية، وأحياناً أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للفكرة لما بها من خيال، شأنها شأن القصص الأدبية الخرافية والأساطير.

والصورة الفنية فى نظر السريالى، لاتقاس فى إبداعها بالصورة بمعناها الكلاسيكى، التى لها طول، وعرض، وعمق، ومنظر واحد له مسرحه، فالصورة السريالية مركبة، عبارة عن عدة صور مجمعة فى صورة واحدة، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد، وقد تغلب عليها الخرافة ويعمها السرحان وتراعى الخواطر، أكثر مما يغشاها من تركيز، لذلك فهى تبدو كالحلم، أو كحلم اليقظة الذى يأخذ الغارق فيه إلى آفاق غير متوقعة، وينقله من عالم إلى آخر ومن مجال إلى غيره، دون تمهيد أو تحذير. لذلك فالتعبير تلقائى، متدفق، يعبر عن اللاشعور الشخصى بكل مضامينه لا يأبه بالواقع، فالواقع فى نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة، أما أربعة الأخماس فهى تستتر فى اللاشعور، ويحاول المجتمع بقوانينه، وتقاليده، وعاداته، وأنظمته، أن يحبسها فى سياج ولا يسمح لها بالبروز، فتتحين الفرص فى غفلة الرقيب لتنطلق غير عابئة به، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر التصنع والتكلف والاختلاق، لتبدو سافرة، بفطرتها، وغشوميتها، وتدفقها، فإذا بها الحقيقة الواقعة التى تصدم العين وتنبهها إلى ذلك الشعور الكامن المستور، الذى تئن منه النفس البشرية.

انظر مثلاً إلى مغزى المظلة «الشمسية»: ما هى وما كنهها فى الحياة الواقعية؟ إنها ذلك الجسم الذى يضعه الإنسان فوق رأسه ليستظل به، يحميه من لهب الشمس، وغزارة المطر، لكنها فى صورة سريالية تتحول إلى رمز، رمز «الحماية». وإذا صورت تلك المظلة بجوار جثة لقتيل وبجانبها حمامة، لازداد المعنى الكلى الرمزى وضوحاً إذا قرئت المعانى المحتملة مجتمعة، ويمكن أن يكون

هذا المعنى : حماية فى سبيل السلام من الغدر، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر، والحمامة رمز السلام.

للفنان السريالى المعاصر سلفادور دالى صورة عنوانها: «تحذير الحرب الأهلية» ـ قام بصويرها عام ١٩٠٤، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بفلادلفيا بأمريكا. والصورة بواقعيتها الرمزية الجديدة، تصور أشلاء الجسم البشرى بأذرع ممتدة، وأيد متوترة، تقبض بعصبية على الجسم، والرأس تئن وتصرخ، وجسد الإنسان قد انصهر فى كل هذه الأشلاء، ووضعه أشبه ما يكون بالنصب الذى يفزع بنى الإنسان، بباقى عضلاته المتأزمة، وأصابعه الملتوية، وأشلائه المتوترة، محذراً سائر البشر من الآثار المدمرة نتيجة ويلات الحرب الأهلية، بينما الأرض هى ساحة الله الممتدة، والسماء بسحبها المتراكمة هى البشير لاستمرار الحياة وجمالها، وهى أرفع من حمق الإنسان واتجاهاته التخريبية المدمرة.

والصورة من نسج الخيال، وهى واقعية بالقياس إلى بعدها الثالث، ومحاكاتها الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعة، لكنها فى نفس الوقت رومانتيكية لمبالغتها الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيرى على موضوع الفنان، وقوة رمزيته، إن هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيراً من نوع جديد، فيه الخيال الذى عبر عما يستقر فى لاشعور الفنان وفى أحلام يقظته، لكنه بدوره انتقل إلينا فأصبحنا نحلم بما يحلم، ونخشى ما يخشاه، ونحذر من هول ما ينبهنا به، أى أن مشاعر الفنان انتقلت إلينا من خلال عمله الفنى، بكل معانيها.

والسؤال الآن: ما تأثير الأدب فى مثل هذه الصورة، وما مدى تأثر الأدب بها.

إنها فى الواقع صورة أدبية مجسمة، فكل الأوصاف التى تغنى به شاعر من هول الحرب وآثارها، وكل المعانى التى يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب إنما جسده الفنان التشكيلى بطريقته الرمزية الإبداعية، التى تدفع الرائى إلى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار الحروب، من أشلاء آدمية تنبىء عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان. وحينما

قال الشاعر:

إذا استل منا سيد غرب سيفه تفزغت الأفلاك والتفت الدهر

أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده، والسيف لا يستل إلا فى الحرب، والحرب هنا تدعو للقلق، والإشفاق، لدرجة تتخطى الحدود الإنسانية، إلى الكواكب التى تفزع، وإلى الدهر الذى يلتفت هولاً وفزعا لهذا الحدث الذى يرج الدنيا بأسرها.

فالصورة فى بيت الشعر من الناحية الأدبية، تحوى وصفا رمزيا لهول الفزع المترتب على إشارة البدء بالمعركة، وهى استلال السيف. وبيت الشعر فيه من المعنى، والمبالغة، والتحريف، ما اتجه إليه الرسم السريالى، من صهر الجسم وتفتيته، ووضعه فى حالة تدر الألم وتبعث على الرهبة والوجل، وتنشد الحذر.

إن الفن التشكيلى قد يتحول إلى شعر، والشعر إلى صورة تشكيلية، كلاهما يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس، ويستثير وجدانهم، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى، والمعنوى والبصرى.

انظر حلم المسجون فى شكل (٢٩) يجمع بين الفكرة الأدبية والخيال والإخراج التشكيلى، والشكل (٦٥) للفنان مارك شاجال ـ زواج برج إيفل، يجمع أيضاً بين الفكرة الأدبية الممثلة فى الملاك الذى يخترق النافذة ومعه مجموعة من الزهور وهو سابح بجناحيه فى الفضاء فى اتجاه العروسين اللذين يقفان فى ركن الصورة فى لحظة حالمة يتأبط العريس ظهر عروسه ويضمها إليه، بينما الشجر فى الخلفية يردد نفس اللحن وهو يأتى من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين فى تقابل مثير، أما اللون الأحمر الذى يطغى على الصورة ككل فهو رمز للفرح والابتهاج والسعادة التى تغمر هذه المناسبة.

# ٤٢ـ الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان، فالفلسفة وجهة نظر، والفن كذلك، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنطق المتأمل، الباحث عن الحقيقة، والإنسان فنان أو متفلسف، دائماً فى شرود، لأن الحقيقة التى يبحث عنها ليست قريبة المنال، فقد يكشف جانباً ولا يلبث أن يحطمه ليكشف آخر أعمق منه، وهو فى بنائه وتحطيمه وإعادة بنائه، إنما يصور حيرة الإنسان إزاء الكون الغامض الذى وجد فيه.

إن أية قطعة فنية من إنتاج فنان مرموق، إنما هى تعبير عن شخصيته وعن فكره، ووجدانه، وفلسفته، إزاء الكون، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة، إن العمل الفنى ذاته هو الذى يشع هذه الفلسفة. لذلك فإنه يمكن بيسر تبويب القطع الفنية حسب المدارس الفكرية الفلسفية التى تنتمى إليها كل قطعة، مثل الفلسفة المثالية، والواقعية، والطبيعية، والسيريالية، والتجريدية، والتكعيبية، والتأثيرية، والتعبيرية، والرومانتيكية، وكل منها له معناه، ومفاهيمه، وتعريفاته، وأسسه.

وبدون الخوض فى تفاصيل كثيرة، فإن الفلسفة وهى حب الحكمة وإحكام المنطق، تتفرع إلى مدارس ومعسكرات منذ «أفلاطون» حتى وقتنا هذا. نسمع عن المثالى، والواقعى، والطبيعى، والبرجمسى، والوجودى، والماركسى...إلخ، أسماء رنانة تقفز إلى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعى بخاطره أسماء بعض الفلاسفة، مثل «أفلاطون»، و«توماس الأكوينى»، و«ديكارت»، و«شوبنهور»، و«روسو»، و«هيجل»، و«سارتر»، و«جون ديوى»، و«سانتيانا»، و«هويتهد»، و«برتراند راسل»، وغيرهم ، وبدون الإفاضة فى مناقشة ما يوجه إليه كل منهم، يمكن القول بعامة أن لكل فيلسوف منهجه الفكرى فى التبصير بالعلاقات المختلفة التى يقوم عليها الكون، إنه يوجه خلال تعميمات إلى حكمة الوجود التى تربط الإنسان بالخالق وبالخلق. وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصاً على أن

يرى فلسفته مطبقة فى كل ميدان، ولاسيما فى الفن، وفى هذه الحالة يعتبر الفن مدخلاً لتصوير الفلسفة، أو تجسيداً لها، إن الفلسفة كى ترى وتتحقق، تحتاج أن تلبس أثواباً من الفن، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن، كما يلتقى الفن بالفلسفة، ويصعب فصلهما.

عندما كتب أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٠ق. م) جمهوريته المشهورة، عرج على الفن والفنانين، ورأى أن أسس الفن من توافق وإيقاع هى أسس الكون كله، وأوصى بأن يربى الناشئة فى بيئة من صنع الفنانين الموهوبين، لينشئوا تنشئة صحية منذ سنواتهم الأولى، وسط مناظر وأنغام جميلة، ويستقبلوا الحسن من كل شىء، وبالتالى سيفيض الجمال على أعينهم وآذانهم من سيل الأعمال الصافية، كالهواء العليل المنعش للصحة الذى يهب من ورد نقى، فيجذب أرواحهم دون أن يشعروا، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذى أنتجه العقل، ويحببهم فيه (١).

أفلاطون يرى من خلال فلسفته، أن الناشىء الصالح هو الذى يترعرع فى جو الفن لينمو حسه وإدراكه، ويستجيب لكل شىء جميل بعقلية ناقدة مرهفة. وإذا كان أفلاطون قد أدرك ذلك منذ أربعة وعشرين قرناً، فإن الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن والحياة والفلسفة والأدب وسائر أنواع النشاط الإنسانى.

وها هو «چون ديوى» فى القرن العشرين يكتب عن «الخبرة» ويتبناها فلسفة له، ويطبقها فى شتى الميادين، ومن بينها ميدان الفن، حتى ألف كتابه المشهور «الفن خبرة»، وما قاله عن التفكير العلمى، والتعلم بالخبرة، والنمو، والديمقراطية، والإبداع، والتطور، يجد له صدى واضحاً فى الفن، والفن ليس مقصوراً على التشكيلى وحده، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطاق الفن: كالأدب، والشعر، والقصة، والفن التشكيلى بفروعه: التصوير، والنحت، والتصميم، والفنون الفرعية، والعمارة والرقص، والموسيقى، كل هذه تجمعها

---

(١) محمود البسيونى، أسس التربية الفنية (ط٤) القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧٦. ص ١٥٦.

خصائص موحدة، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة، وتأثره بها وتأثيره فيها. والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ، ويشكل بقدر ما يستلهم، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة، فإنه يحلل ماضيه ليعى ما فيه من نتائج، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر، فكأنه يتعلم كيف يعمم، والتعميم ثمرة النمو والتعلم، وإشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة، ودليل على تغير الإنسان كلية أثناء نموه، كنتيجة لاكتساب الخبرات.

والبرجمسية بزعامة ديوى أدت إلى التجريبية، وهى مدخل واع لكثير من فنانى القرن العشرين، الذين يحققون إبداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق، فالتجريب أصبح طريق الإبداع وكشف الجديد.

وبين مثالية أفلاطون وبرجمسية ديوى، يتألق المذهب الطبيعى عند «روسو». وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقى للمجتمع، ظلم الإقطاع بقيمه الأخلاقية الزائفة، فحينما كتب كتابه المشهور «إيميل» تصور أنه يترعرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها، بالاحتكاك المباشر بنباتاتها، وحيواناتها، وصخورها، ومنابعها. وجد أنه من الخير لإيميل لو أنه كان قد نشأ بعيداً عن هذا المجتمع البرجوازى الإقطاعى الفاسد، وبدأ من جديد يكون نفسه فى أحضان الطبيعة ليتوافق معها، بعيداً عن الافتعال والزيف والنفاق الذى اتسم به المجتمع الفرنسى آنذاك.

ومهما قيل عن روسو وفلسفته، فإن منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين، وخاصة كلما ابتعد الإنسان عن الطبيعة وغرق فى شكليات جوفاء من صنع الإنسان، فمذهب «الطبيعة» يعنى عودة الإنسان إلى فطرته وارتباطه الفطرى بالبيئة. ولعل معنى هذا المذهب فى الفن (naturalism) يرجع إلى حد كبير، إلى فلسفة روسو فى عشق الطبيعة والالتحام بها، والتعلم المباشر منها. ومن المعروف فى الفن التشكيلى، أن الطبيعيين لا يحرفون الطبيعة وإنما يسجلونها كما هى، فهم حريصون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعديل.

الطبيعة فى نظرهم ـ دون عبث الإنسان ـ رائعة، إنها ثمرة الخالق الأعظم وتوضح نظمها معجزة الخلق.

وما أفلاطون بمثاليته، وديوى ببرجمسيته، وروسو بطبيعتيه، إلا أمثلة قليلة من كثير، تأخذ سبيلها فى الفكر، ويتبعها كثير من المفكرين. ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نبعت من الفلسفة، وجادت على الفن وأثرت فيه، فلو تذكرنا كتاباً يمكن تسميتهم بالإلهاميين، أمثال: «بنيدتو كروتشى»، أو «هربرت ريد»، أو «أمرسون»، أو الجشتالتيين، لوجدنا إلى أى حد كان الإلهام رائدهم، وجوهر تفكيرهم وإبداعهم، ومنبت وجدانهم، فقد خاضوه منبعاً لفلسفتهم، وعكسوه على ميدان الفن.

حتى «فرويد» بفلسفته فى التحليل النفسى، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم، وأنتجوا فى كنفها. وما السيريالية إلا صدى حيا لفلسفة اللاشعور، التى انعكست فنا فى أعمال «سلفادور دالى»، و«ماكس أرنست»، و«باڤل تشيليتشيف»، وغيرهم.

أما «ماركس» ونظرياته الاقتصادية، فأثرت بدورها على الفن، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفكر ماركسى، وصورت على الجدران، فى المصانع، والمدارس، والمكتبات، وجهة نظر مركسية، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر، أمثال: «دييجو رڤييرا»، و«الفاروسيكيروس»، و«جوزى كلنت أوروسكو».

والواضح أن الإنسان حينما يتفلسف، يبحث عن صدى ملموس لفلسفته، ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته، أو قالباً يعكس تفكيره، أفضل من الفن المتعدد الجوانب، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات.

وها هى صورة من إنتاج الفنان العالمى الراحل «بابلو بيكَاسو» تعكس فلسفته التحريفية لمظهر الطبيعة، بحثاً عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقاً. إن قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهدم والبناء، وهى تعبير عن كيان امرأة داخل ستوديو

المصـور، والأشكال محطمـة بطريقة تجمع بين التكعيبية، والسيـريالية. وتظـهر بالتة الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر، وهى ترمز للمكان على أنه مرسم الفنان. واللوحـة لسـيدة اسـمـهـا: «دوناسل إيفـانو» رسـمـهـا بيكاسـو عـام ١٩٣٩. ومن الناحية الفلسـفية، فإن الصـورة امـتداد للمـذهب التـجـريبى، والشكل حـصـيلة للتجربة والمعـاناة والأعصاب المتوترة، بحـثاً عن العلاقات. فهـذا العمل الفنى يحق فلسفـة فى حيز التجريب، ويـحقق تزاوج الفلسـفة بالفن فى قـالب ملموس. انظر لبيكاسـو الأشكال ١٠، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٣، ٧٤.

# ٤٣ ـ الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الإنسانية، ويفضح مكنوناتها، ويكشف عن خباياها، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الإنسان بكل مقوماتها: المستور منها والظاهر، اللاشعورى والشعورى، المبهم والواضح، الماضى والحاضر، لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل ابعاداً جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان. وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سبباً فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله. وسواء جاوز التحليل الصدق أو جانبه، فإنه مدخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية.

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد، تحليل «فرويد» لشخصية «ليوناردو دافنشى» من خلال لوحته المشهورة «الموناليزا» وغيرها من أعماله المميزة شكل (٢٠). وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها لوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مادوناته، إنما لها رباط بنوع من اللذة الحسية التى أفصح عنها الفنان فى حلم، مضمونه أن طائراً هفهف بريشه فوق شفتيه وأحس بنشوة، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخوصه. وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن «برناردينو لوينى» وكان تلميذاً مقرباً لليوناردو، لم يستطع مع ما امتاز به من مهارات فنية، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها ليوناردو. فأعمال لوينى التى لا تكاد يخطئها المتفرج على أنها إنتاج أستاذه، تخلو من هذا العامل المميز، الذى أعطى لأعمال لتيوناردو طابعاً فريداً، وروحاً خاصة. وسواء صدقنا فرويد فى مدخله، من عزو هذا التميز لجنسية مثلية تسامت، أو لم نصدقه، فإن العبقرية تكشف عن شىء أكبر من أن يقاس

بأية معايير عادية. ومع ذلك ففى مدخل فرويد أبعاد جديدة تثبت بحق أن كيان الإنسان، ونشأته، وتاريخه، واحتكاكه ببيئته، وتفاعله معها، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما ـ إنما تمثل ركناً هاماً مؤثراً، فى إعطاء التعبير الفنى كيانه، بل ولها دورها العميق فى تشكيل الشخصية الفنية.

لقد ظهرت بعد ذلك بحوث متنوعة(١) حول شخصيات العديد من الفنانين، منهم بيكاسو، وفان جوخ، ومارك شجال، وغيرهم، وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة، وتحصرها، لدى كل فنان من المذكورين، وقد كانت سبباً من الأسباب الهامة فى انتقاء موضوعه، وبلورته بالصورة التى انتهى إليها. وينتقى المحلل الأسباب من النتائج التى يحققها الفنان، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة صلته بوالديه وبأسرته، ثم يستدعى عوامل الفشل والنجاح، ويربطها باللحظات التى تتضح فيها شخصية الفنان وتتألق، وتصبح محملة بكل هذا الماضى، المليء بالأفراح أو المآسى، باللذة أو العذاب، بالحب أو البغض.

حينما جاء بيكاسو وهو فى العشرينات تقريباً إلى باريس، وأقام أول معرض له، هاجمه النقاد بأنه مقلد، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جاداً عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيريةَ ألتى كانت شائعة حينئذ، وبذل فى ذلك جهداً مضنياً، حتى أن قلقه الشديد لم يثبته على حالة واحدة، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثاً عن وضع آخر أندر منه، وانتقل من الفترة الزرقاء، إلى الحمراء، إلى التكعيبية، ثم إلى السيريالية والتجريدية، فى دوامة مستمرة، وكل ذلك يعزوه التحليل النفسى إلى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الإحساس بالفشل، والرغبة المستمرة فى الإحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التى تفسر على أنها تشير إلى علاقته بوالده، وبوطنه الذى كان يحس أنه منفى منه.
انظر الأشكال: ١٠، ٢١، ٣١ـ٣٥، ٥١، ٥٣، ٧٤.

أما فان جوخ فمدخله مختلف..إن حياته التى امضاها باحثاً عن الحب، ولفظته النساء، فمرة حرق جلد يده على لهب شمعة، ومرة أخرى قطع أذنه وأهداها

(١) محمود البسيونى، التربية الفنية والتحليل النفسى، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.

لعشيقته التى كانت تتهكم عليه، كل ذلك ليثبت صدق سريرته، التى لم تكن تلقى ممن حوله ما يناسبها من رد فعل. لذلك كانت حياته أقرب إلى الانعزال، فقد أحس بلفظ المجتمع له، وبفشله فى الحب، وانعكس كل هذا فى لوحاته وبتعبير قوى صارخ، حتى أن بعض النقاد كا يصفه بأنه يرسم بدمه، وخبطات فرشته المتلاحقة إنما كانت دلالة على ما يستعر فى نفسه من حرارة، وعصبية. رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق، ورسم الزوارق على الشاطىء ولا توجد حولها حياة لبشر، حتى فى بعض مزارعه وسماواته وسحبه، لم يكن يظهر العنصر الإنسانى فيها، فقحولتها إنما هى بمثابة رمز لعزلته، وهروب الناس من حوله، ونعته بالجنون. فالتصوير بالنسبة لڤان جوخ، يعتبر تعويضاً لكل الحب الذى يفتقده، ولاضطهاد الناس له. انظر **الأشكال**: ١١، ٦٨، ٧٢.

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر. لقد كان يعيش فى قرية «ويتبسك» فى روسيا قبل أن يغادرها إلى أوروبا، وفى نشأته فى هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها، والحمار، والمعبد اليهودى، و«الراباى»، وقيل أنه تزوج زيجة مفرحة، لذلك كان يصور فتاة أحلامه فى أوضاع حالمة تمثل سعادته الزوجية، فترة يرسمها خلفه متشبثة به فوق حصان خيالى يطير فى السماء، بأعين واسعة، وذيل يسترسل مع حركتهما، وتارة أخرى يرسمها تأتى إليه من سقف الحجرة لتطفىء معه شمعة عيد ميلاده. كذلك الألوان التى عبر عنها كانت حالمة، وتركيب الصورة ملىء بالرموز التى تبين مجالات مختلفة جمعها فى صورة واحدة. ويتضح من ذلك أن الرموز التى يصنعها الفنان بقصد أو بغير قصد، إنما لها دلالات راسخة فى كيانه، سواءٍ وعى بذلك أم لم يع. وإذا كان التحليل النفسى قد أدى وظيفة للفن والفنانين - والتشكيليين منهم بوجه خاص - فذلك فى أنه استطاع أن يتبع الرموز، ويكشف عن مضامينها، ويترجم

ذلك فى تفسيرات ذات لون خاص، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاداً جديدة فى الأعمال الفنية. انظر الأشكال: ٦٥، ٧١.

إن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره، إنما تدين للتحليل النفسى بالشىء الكثير، وأصبح من الضرورى لرجال الفن، ونقاده، ومعلميه، أن يستوعبوا دروساً من التحليل النفسى لخدمة أهدافهم الفنية.

# ٤٤ـ الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ فى القرن العشرين، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التى تمكن الإنسان من أداء حاجاته فى أقل وقت ممكن. وبأيسر التكاليف. وقد توفر أمام سيدة البيت: الثلاجات بأنواعها، والغسالات الكهربائية، والسخانات، والأفران، والمكانس، مما أصبح يقتصد فى اليد العاملة، وينتقص من وقت العمل، ويزيد من وقت الراحة. وكلما زاد وقت الراحة، زادت معه مشكلات من نوع جديد، لم يعهدها المجتمع من قبل، فأين تمضى ساعات الفراغ الكثيرة وفى أى الأنشطة. وكيف يتحول الفراغ إلى ثمرة إيجابية، بدلاً من السلبيات المعوقة للمجتمع، والمحطمة لأخلاقياته؟.

إن الفراغ يمكن أن يتحول إلى سلبيات مدمرة، كما يشاهد فى بعض البلدان الأجنبية، حيث يتجه بعض الشباب إلى التسكع فى الشوارع، وارتياد المقاهى، والسهر فى نوادى اللهو الليلية المنحرفة، يشتمون المخدرات وينغمسون فى كل أوجه الرذيلة.

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميول إيجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء. والفن التشكيلى من المجالات الحية التى تغذى الشباب، وتنمى ميولهم، فى وقت الفراغ، وقد ظهرت أسماء فنانين تشكيليين برزوا إلى مستوى مرموق، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم فى هذا الاتجاه، بينهم الفنان «محمود سعيد» أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفن التشكيلى، وكان من رجال القضاء، وكانت شهرته فى فنه أكثر منها فى وظيفته، وكثيرون غيره اشتهروا فى ميادين الأدب، والتمثيل، والموسيقى، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها، وإنما لاستثمارهم ميلا فى وقت فراغهم، وتنمية هوايتهم إلى الذروة. ومن الأمثلة الواضحة «توفيق الحكيم» الذى بدأ نائباً فى الأرياف، ولكن خياله حوله إلى أديب مرموق. و«يوسف إدريس» كان طبيباً لكنه نما فى اتجاهه الأدبى،

والقصصى، لدرجة طغت على تخصصه فى الطب. و«على الكسار» كان أمياً ومع ذلك نمّى هوايته فى التمثيل الكوميدى فى مطلع هذا القرن، وكانت له فرقته المشهورة وشخصيته المميزة. ويقال إن الذى كتب «أليس فى بلاد العجائب» كان أستاذاً للرياضة بإحدى الجامعات الإنجليزية، وكتبها فى وقت فراغه.

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعائد كبير على صاحبه، وعلى المجتمع الذى يعيش فيه. والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشقها الناس، ولابد أن تنمو لديهم كهواية، دون الالتزام بالشكليات. فكلما كان هناك شغف وحب فيما يزاوله الإنسان، أداه بروية وبمعنى، وتجشم فيه الصعاب والمخاطر، وتحمل نتائجه، لالشىء إلا لأنه يشبع عنده ميلاً قوياً، يحقق ذاته من خلاله.

والفن التشكيلى من المجالات التى يستثمر فيها الإنسان وقت فراغه. ألم يكن «تشرشل» ذلك السياسى الداهية، يرسم فى وقت فراغه، وقال: «إننى أعتبر اليوم يمضى فى سقم ما لم أنتج فيه صورتين» (١). وفى أثناء مزاولة الفن التشكيلى يتعلم الإنسان أشياء كثيرة يصعب حصرها، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء، ويأخذ وقته فى معايشتها، وتفحصها، وفهم جمالها وطابعها المميز، يدرك قدرة الخالق فى خلقه، ويعرف كم هو ضعيف إزاء هذه المخلوقات التى أحسن الله ابداعها، فصورها خير تصوير. أليس هو القائل جل جلاله: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم» (٢). وقال سبحانه: «وصوركم فأحسن صوركم»(٣) انظر ألوان البشر، وملامحهم، وسحنهم، وتلك الأشجار، والأزهار، والنباتات الغريبة، تأمل تلك الحيوانات، والحشرات، والزواحف، والأسماك، التى ترتبط ببيئاتها فى الألوان، والأشكال، والملامح. إن الهاوى للفن التشكيلى يقول بقلمه أو فرشته، الشىء بلغة بليغة، تغنيه عن الكتابة والكلام.

تأمل على سبيل المثال: لوحة من إنتاج الفنان الأسبانى «فرانشسكو دى

---

(١) محمود البسيونى، ميادين التربية الفنية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ص٣.

(٢) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٣) القرآن: سورة غافر، آية ٦٤.

جويا» فى حلبة لمصارعة الثيران. إن المنظر ملىء بالملاحظات السريعة التى سجلها جويا بطريقة خاطفة. انظر مثلاً مجموعة الثيران فى وسط اللوحة، بحركاتهم، واندفاعاتهم، واتجاهاتهم نحو الجمهور، فى وضع مخيف، بينما يداس أحد الأشخاص تحت الأرجل الخلفية للثور الهائج فى الوسط. تأمل أيضاً المصارعة الأمامية التى يختلط فيها الجرحى بالمصارع، وبالثور، فى حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة، حول حلبة الصراع، إنها نظرات شاخصة، فاحصة، متأملة، وبحركات تلعب فيها الأجسام أدوارها التعبيرية فى انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة.

إن الفن التشكيلى هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره، وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله، فلنساعد الناشئة أن يكوّنوا ميلاً نحوه، لعل فى ذلك غذاء روحياً، يرفع معنويات الفراغ، ويكسبهم السعادة. انظر الأشكال: ٢٦، ٣٠، ٣٣، ٣٦، ٤٤، ٥١ ٦١، ٦٢، ٦٣.

# ٤٥ـ الفن والصناعة

يرتبط الفن فى القرن العشرين بكل مظاهر الحياة، كما يرتبط على وجه أخص بعالم الصناعة، إذ يتميز فى هذا القرن بتكنولوجيته المتقدمة، واختراعاته المتلاحقة، فما يمر يوم إلا وتسجل فيه براءة اختراع هنا أو هناك، يلعب دوراً فى تقدم المدنية. وكل هذه الاختراعات وإن بدت فى أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة، إلا أنها سرعان ما تتطلب كياناً مجسماً لتخرج به إلى الناس، حيث يكون الاختراع فى متناول أيديهم، وفى خدمتهم. فهى تتطلب ثوباً تتدثر به، يبهج النظر، ويسر الخاطر، ويمتع النفس، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا، ويخرج هذا العلم فى نوع من التزاوج مع الفن، حيث تتدثر بالثوب الجمالى الملائم ويستخدم الإنسان الحديث: الثلاجة، والمكواة، والبوتاجاز، والراديو، والتليفزيون، والسيارة، والقطار، والطائرة، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالاً يتداولها الناس لها سحنها، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة، وكيانه التجريدى الفريد.

فهذه المكواة لها قاعدة مثلثة تقريباً. وتنتهى مقدمتها بقوسين يلتقيان لإغلاق المثلث. وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أدق تفاصيل الملابس، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر. وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة، عالمياً ومحلياً، فكل شركة تخترعه وتصوره، ويتداوله الناس. واللغة التى بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية، لها جمالها الهندسى التجريدى الذى يتوافر فى شتى السلع التكنولوجية الحديثة، التى أساسها النظام الهندسى، وحساب التجسيمات بلغة متوازى المستطيلات، أو الكرة، أو المخروط، أو المكعب، ويتعامل معها كل فرد على اعتبار أنها من نتاج الآلة التى سخرها الإنسان لخدمته، وأبدع من خلالها باستخدام الأشكال الهندسية، الملائمة. ولذلك أصبح الفن التطبيقى فى القرن

العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيا والاختراعات اليومية، التى توظف لتيسير خدمة الإنسان ورفاهيته، والفلسفة التى تقوم عليها تلك السلع، هى إعطاء الكثير مقابل القليل من المال، وهو مبدأ مطبق فى المنتجات الصناعية الأمريكية الحديثة، حيث التنافس بين الشركات فى إنتاج السلعة الواحدة، وهذا التنافس يؤدى إلى زيادة الجودة فى السلعة المنتجة. ويؤدى إلى رخص ثمنها نتيجة المضاربة. ومن بين أوجه المضاربة، جمال الشكل المرتبط بوظيفة السلعة المنتجة، فأنت لا تقبل على شراء سيارة إذا كانت قبيحة المنظر، ويغريك اقتناؤها إذا كان بها من التنسيق فى أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك، ويريح نظرك. لذلك لو تأملنا شكل السيارة فى العشرينات، لوجدناها أشبه «بالحنطور» الذى أضيف له موتور ليحركه بدلاً من الحصان، لكن بتوالى الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجيا وفنياً، فبدلاً من «المنافيلا» التى تدار باليد لإدارة الموتور، أصبح يكتفى بزرار واحد، أو بإدارة مفتاح، ليدور الموتور.

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسياباً، ومن الداخل يلاحظ شكل «التابلوه» موزعاً فيه الدوائر والمستطيلات التى تحوى بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعى الحديث. ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيارة، وإمكانية تحريكها وثنيها وتحويلها إلى ما يشبه السرير، راحة للإنسان. كل هذه الخصائص شكلاً، وحجماً، ولوناً، وتناسقاً، ووظيفة، أثر على شكل السيارة فى عمومه، وأصبح كيانها عام ١٩٧٨. يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠. وبمتحف العلوم بلندن تعرض نماذج لتطور السيارات، تبين إلى أى حد استطاع الإنسان أن يوائم تدريجياً بين التكنولوجيا، والشكل الوظيفى الجمالى، حتى أصبح هناك بحق ما يسمى «فن صناعى» وفنانون للصناعة، كل مهمتهم تشكيل القالب الصناعى وتحويله إلى كيان محسوس من ناحية علاقاته الهندسية، وتفاصيله، بعضها ببعض، كى يريح النظر، ويسر الخاطر، ويؤدى الوظيفة بنجاح ويسر.

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا إلى مثل آخر له أهمية وخاصة عند الإنسان، وهو المسكن، لتبينا إلى أى حد نجح الإنسان فى أن يختصر «الدندشة والزرقشة» من إطار العمارة الحديثة، ويحولها إلى أسطح رأسية وأفقية لا تضاريس فيها أو طفيليات، ويقسمها من الداخل تقسيمات مبسطة مرتبطة بدورات المياه، وبالشرفات، والمطابخ، بسقوف منخفضة، فقد تخلصت العمارة المعاصرة من الارتفاعات المكلفة والزخارف، والمنمنمات المثيرة، واقتصرت على ما يؤدى الوظيفة بيسر. فإنسان القرن العشرين لم يعد يحتاج إلى هذه السفسطة، أصبح الآن يحتاج إلى جدران ملساء ذات لون واحد، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة. فقديماً كانت العروسة تشترى الجهاز على طراز معين، ومكون من عديد من القطع، لا تجد المكان الفسيح الملائم لوضعها فيه، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا يسهل السير فيه بين الأثاث، أو يسهل حتى التنظيف، وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم إلا عند حضور الضيوف، فكان التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائية تتحقق إرضاء لنزوات الغير وحباً للظهور، ولكى تقول كل سيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها، وعندها..!

إن التطور السريع غير هذا المنهج، فسيدة البيت أصبحت من العاملات ويهمها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة هى، وزوجها، وأولادها، وضيوفها. فهى تضع ما قل ودل، وتحترم الفراغ، لأنه المتنفس لها فى المنزل الذى يساعد كل فرد وخاصة الأطفال، على الحركة واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم. لذلك فإن الأفكار القديمة عن الشقة أو السكن، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات العصر وحاجياته، ونما فن للأثاث يتمشى مع أشكال البوتاجاز والثلاجة، وأحواض الغسيل، والدواليب، بحيث إن المنزل يمكن أن يكون فى عمومه هندسياً صرفاً، بدون حليات إضافية.

وليس من الحكمة ـ والعهد التكنولوجى الذى نعيش فيه آخذ فى التطور والتقدم أن نفكر فى الحياة وفى الفن، بأسلوب بدائى سادج، برجوازى، طبقى،

مقلد، إن من الطبيعى أن يكيف الإنسان نفسه لبيئة القرن العشرين، بميكناتها، وأشكالها الصناعية الوليدة.

وبتأمل المنظر الأمامى للسيارة، يمكن إدراك نجاح الفنان فى التصميم الهندسى للأشكال، لاحظ مقدمة السيارة وكيف قسم الوسط إلى خطوط راسية وأفقية متوازية، تحصر فراغات إيقاعية لها قيمتها فى إعطاء السيارة سحنتها، وساعد على ذلك شكل فوانيس الإنارة والزجاج الأمامى والخلفى. والسيارة ككل بناء تشكيلى وظيفى من إبداع الصناعة الحديثة.

وهناك آلة حفر وحمل الأتربة وهى ذات كيان مميز، لعب الخيال الفنى دوره فى تشكيلها، وهى بلغة الفن، قطعة نحت متحركة، يمكن أن ترتبط إلى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدر. انظر ضخامة العجل، والشكل العلوى لصحن الحفر ذاته، ألا تحمل هذه الآلة جمالاً تعبيريا فنيا.؟

ثم تأمل الساعات ، كل سطح ميناء صمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة، والشكل يتحرك حول الدائرة، لكنه يصل احياناً إلى بيضاوى محكم، واحياناً أخرى إلى مسدس، لكن فى كل حالة هناك تفاصيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح، أضف إلى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة. هذه أمثلة واضحة لتطور الفن الصناعى واستفادته من العقل الفنى الحديث.

حتى فى الأقلام الأبنوس حيث ترى الملامس والنسب، وشكل الكاميرا - حيث تظهر التركيبات للمفاتيح والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا كلها صممت بالعقل المتأثر بدور الفن فى الصناعة، والذى استمد وحيه من تجارب الفن فى القرن العشرين.

إن الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة، أو صنعتها يد الإنسان تأثرت أيما تأثر بالفن التشكيلى، بل كانت ومازالت، تطبيقاً حياً متطوراً لنظرياته، تخدم الحاجات الإنسانية اليومية، بذوق وجمال وحس، أضفى بهجة وسعادةعلى الحياة فى القرن العشرين، وساعد على إيجاد مدنية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة.

## ٤٦ـ الفن والطبيعة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالإنسان ـ هل يدركه، ويحسه، ويتذوقه؟ لقد نبهنا القرآن فى آيات كريمة عزيزة، بأن الله وهبنا السمع، والبصر، فهل استخدمناهما وأدركنا عن طريقهما قدرته فى كل شىء؟ إن تنبيهه حق إذ يقول: «والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً، وجعل لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، لعلكم تشكرون»(١). وفى آية أخرى يذكر الله البشر قائلاً: «وهو الذى أنشأ لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، قليلاً ما تشكرون»(٢). إذ أنهم فى غفلة من إدراك تلك النعمة التى أسبغها الله عليهم. ثم يقول جل شأنه: «إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه، فجعلناه سميعاً بصيرا»(٣). فالسمع، والبصر، من نعم الله على الإنسان، من خلالهما يعلم بعد أن كان يجهل، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر ، بليد الإحساس. وتلك الحواس: السمع، والأبصار، والأفئدة، هى التى يتجاوب فيها مع الطبيعة، فبفضلها يدرك ويحس بإعجاز الخالق، ويستحيى حين ينظر معترفاً بآيات الله جل شأنه، وبفضله على عباده.

يأتى الطفل إلى هذا العالم ولا يدرى من شأنه شيئاً، وقد زود بتلك الحواس، إن استغلها ونمت، رأى الكون حوله، بقدر نمو هذه الحواس ونضجها. ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون، لذلك نبهنا الخالق إلى رؤية إعجازه فى كل ما حولنا من مخلوقات، وكائنات، وهناك آيات كثيرة تدعو الإنسان إلى استخدام عينيه، تدعوه أن يرى فتلفت نظره قائلة: «ألم تر». «أفرأيت» ، «قل أرأيتم» ، «أو لم يروا» ، «لقد أريناه آياتنا» ، «قل سيروا فى الأرض فانظروا» ، «إن فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار» ، «أفلا تبصرون» ، «أبصر فسوف يبصرون». وكل

---

(١) القرآن: سورة النحل، آية ٧٨.

(٢) القرآن: سورة المؤمنون، آية ٧٨.

(٣) القرآن: سورة الإنسان، آية ٢.

هذه التوجيهات تذكرة للإنسان أن يعى هذا الكون حيث وراءه خالق جل شأنه، أحكم خلقه ، وأبدع نظامه: فى الأرض، وفى البحر، وفى السماء.

«والطبيعة» كلمة تعنى كل ما خلقه الله ولم تعبث به يد الإنسان ، والإنسان نفسه، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم[1]». وفى موضع آخر: «فى أى صورة ما شاء ركبك»[2]، فتأمل الطبيعة، إنما هو تبصر فى قدرة الخالق، سواء ما كان ينظر إليه المتأمل حبة رمل أو جرثومة، لا ترى إلا بالميكروسكوب، أو كائنات فى الأرض او البحر أو السماء. والناس يختلفون حين يرون الطبيعة، فالفنان يراها بمنظار غير العالم، وهذا وذاك يريانها بعينين تختلفان عن أعين: التاجر، أو الفوتوغرافى، أو الفلاح، أو الطفل، وما يعنينا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة، ومدى اختلافها عن نظرة هؤلاء جميعاً.

لابد أن نسلم بأن النظرة إلى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذى ينظر، وتتحكم فى ذلك عاداته السابقة، وهناك عادات جمالية، وأخرى غير جمالية، فالشخص العادى قد ينظر إلى الطبيعة ـ إلى الشجرة مثلاً ـ على أنها جسم يظله، أو يستريح أسفله، وقد ينظر إلى جذعها على أنه مصدر للخشب، وثمارها على أنها ثروة تدر عليه عائداً من المال وتسمنه من جوع. وهذه النظرات تتسم بالنفع، ولا تغشاها نظرة الفنان الجمالية التى ترى فى الشجرة شيئاً مختلفاً تماماً عن كل النظرات السابقة.

النظرة الجمالية إلى الطبيعة، هى نظرة الفن والفنانين على اختلاف مشاربهم، ومناهجهم، سواء فى ذلك: الفن التشكيلى، أو الشعر، أو الأدب، أو الموسيقى، أو الرقص. ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام فى الطبيعة، ويكشفه للناس، أو للجمهور، الذى بدوره، وبمعونة الفنانين، يبدأ يحَسه، ويتعايش معه، فترتقى روحه بارتقاء نظرته، وتعمق إدراكه.

---

(١) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٢) القرآن: سورة الانفطار، آية ٨.

على أن الفنان التشكيلى لا ينظر إلى الطبيعة، لينقلها أو يحاكيها، فهذه فى الحقيقة مهمة الكاميرا، أو المسجل أو الجرامافون، وما يحدث هو عملية التقاط آلى للصورة، أو الصوت، ولا دخل لحس الفنان فى ذلك، وإن كانت قد دخلت فى استخدام هذه الأجهزة عملياً الاختيار، والتحكم، لكن ليس بالقدر الذى يجد الفنان فيه حريته، ليكشف، ويصوغ، ويعبر، فينقل المشاعر لغيره من البشر ليحسوا بها.

والفنان بتجربته المميزة، على درجة أعلى من الشخص العادى فى الرؤية البصرية، فهو يرى فيدرك العلاقات، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها، وبجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأى وأحس. فهو إذاً يقوم بعمليتين - يتأثر، ويؤثر. يتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التى لا حدود لها والتى تزخر بها الطبيعة: من ألوان، وأشكال وحركات، وتنسيقات، وإيقاعات، فى تأثره ينفعل، ويهتز، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس، وعما أثاره، فيعكسه بخامات: الألوان، أو الطلاء، أو الطينات، أو الأحجار، أو الأنسجة، أو شتى الخامات التشكيلية، أو الألفاظ والمعانى الشعرية والأدبية، إن كانت أداته الكتابة، أو بالأنغام، إن كانت لغته الرقص.

وفى إطار التعبير عما تثيره الطبيعة فى نفسية الفنان، انقسم الفنانون مذاهب، ومدارس، واتجاهات، وكان لكل مدخله فى التعبير. فهناك: الطبيعى، والواقعى، والمثالى، والرمزى، والتجريدى. وهناك التأثيرى، والرومانتيكى والتكعيبى واللاموضوعى، هناك النظرة الواحدة، والنظرات المتعددة فى صيغة واحدة. هناك البصرى الذى يستجيب بعينه، والملمسى الذى يستجيب بجسده وأحشائه، وهناك المحلل التشريحى الذى يشبه أشعة إكس، الذى يرى ما بداخل الظاهر، هناك الذى يقيدنا بحرفية ما نرى، ومن يأخذنا بخياله فيحلق بين السماء والأرض، ويضيف إلى كائناته الأشياء التى لا نبصرها، ولكن نسمع عنها.

رؤية الطبيعة إذاً عند الفنان، ركن من أركان عمليته الإبداعية، وتتحقق من خلالها أسس تلك العملية. لذلك فإن صلة الفن بالطبيعة صلة اكتشاف، وتسامٍ، وتبصر، فيما لا يمكن إدراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم،

ومذاهبهم. والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين، معناها أنها لابد أن تتغلغل فى جوانحهم، وتمر فى أجهزتهم الهضمية، ودوراتهم الدموية، وتمس كل خلايا أمخاخهم، لتخرج من جديد منعكسة فى الأعمال الفنية التى تحسسنا فى النهاية شيئاً من قدرة الخالق، وتقربنا إليه، فهو المبدع الأول، الذى نتبين شيئاً يسيراً من أسراره العميقة، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها. وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال، والإحساس بها، ازداد إدراكنا لعظمة الخالق الأكبر ثراء، وازددنا ضعفاً أمام فهم قدرته، وهل بغير الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الإدراك «ما ترى فى خلق الرحمن من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور* ثم ارجع البصر كرتين، ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير»[1].

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول، منها أن الرائى لا يملى إرادته على ما يرى، وإنما يكون متفتحاً ليستقبل ويكشف عما عساه أن يراه، فبقدر تفتحه بقدر ما يكتسب من خبرة، ويدرك أبعاد النظام الذى يراه. وحينما تنتقل الزهرة من مجرد اسم لها إلى حقيقة فنية تركيبية، من: خطوط ومساحات، وملامس، وأشكال، وألوان، ووحدة لتميزها ـ بقدر ما تتعمق النظرة ويفهم مغزى الطبيعة، وبقدر ما يدركه من انسجام وإيقاع فى نظام الزهرة، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها، وتزداد هذه الحقيقة كشفاً، مع كل لمسة تفصح عن المعنى الفنى المتضمن فى طيات التعبير، الذى كانت الطبيعة الملهم الأول له. انظر شكل (٨٠).

---

(١) القرآن: سورة الملك آية ٣، ٤

# ٤٧ ـ الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يظن البعض أن الفن التشكيلى يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق الصدفة ولا دخل للعقل أو التحكم أو الوعى فى إنتاجه، ويعتقد البعض الآخر، أن الفن التشكيلى يمكن أن ينبثق بتمامه، لو أغمض الفنان عينيه وترجم إحساساته الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية. ويدور التساؤل: هل يبقى لعينى الفنان دور فى العملية الفنية إذا أغمضهما عن رؤية الحقيقة البصرية؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر؟ كيف يمكن إذا أهملت الملاحظة البصرية، أن يتحقق فن تشكيلى على مستوى رفيع؟ وإذا لم يكترث بالعلم أو المعرفة وليدة الملاحظة، فهل ينتج فن ذكى؟.

كان الفنان التشكيلى يلاحظ منذ أقدم العصور، وإن اختلف فيما يلاحظه من عصر إلى آخر. فعمله الفنى لم يخل من الملاحظة، والمقصود بالملاحظة: قدرة الفنان علي النظر والرؤية، وإدراك العلاقات واستلهام الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة، وترجمتها بحس، وبذوق، بحيث تنم عن هذه الخصائص، وتستثيرنظر المشاهدين نحوها، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها، ويستمتعون بها، ويضيفون رصيدا من الخبرة الجمالية إلى رصيدهم الأصلي. وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات فيما يتخذونه من مداخل فى ملاحظاتهم، وهذا الاختلاف ينتهى بهم إلى مدارس متنوعة، وطرز مختلفة، واتجاهات بارزة، عبر تاريخ الفن الطويل الملىء بالعصور، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر فى هذا المضمون.

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحثِ والتحليل، لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلى فى هذا العصر، ونتخيرلذلك الحفر الغائر للبؤة أصيبت بحراب فى جسدها، فأخذت تزحف وتتأوه من شدة ماأصابها. أين دور الملاحظة فى العملية الفنية، فى التعبير عن هذه اللبؤة المتألمة؟ (شكل ٤٤).

إن الفنان الذى حفر هذه اللبؤة، لابد أن يكون قد عاش فى حلبة الصيد، ورأى بعينيه الدراما التى تحدث بين صراع الهجوم والاندفاع الذى يشتعل بين السباع، والملك الذى يصطادها . وهذا المنظر جزء من مناظر متعددة يقوم فيها «بانيبال» باصطياد السباع، مترجلا تارة، وممتطيا جواده تارة أخرى، وهو مسلح بالدروع، والأسهم ، وحوله مجموعة من حراسه ومساعديه، بينما السباع تقفز بعلوها لتنال منه، فتصاب بالأسهم فى أفواهها وأجسادها، فتتلوى وتنهار فى صراع بين الألم والهجوم، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، وتحتل ركنا هاما فيه.

وتلك اللبؤة المعروضة هنا، واحدة من تلك التعبيرات، وهى تحوى ملاحظات دقيقة- شكل(٤٤) . انظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبؤة الذى يبدأ من أنفها مارا بالرأس، ثم يرتفع قليلا فوق الساق الأمامية، ويتجه الخط إلى الميل حتى مستوى الأرض، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين، اللتين فقدتا المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الأماميتان فى زحف متهالك، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الساق الأمامية، بينما السهمان الآخران فى الجسم، من أسفل، أما الفم ففاغر متألم، والمخالب منقبضة بعصبية تئن من الإصابات. وهكذا سجل الفن الآشورى لحظات الألم والقسوة المنعكسة، لتعطى القارئ فكرة إلى أى حد كان الفنان فى هذا العصر يلاحظ ماحوله وما يحسه بعمق، ويترجمه بأزاميله وأدواته التشكيلية.

إن منظر هذه اللبؤة يعبر عن المأساة بكل معانيها، إنها مثل الصراع القوى بين: الهجوم والتخاذل، بين الاندفاع والتصادم، بين الوحشية والانهيار، ولو أن المنظر يسجل قدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان المفترس، إلا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الإنسان ذاته الذى يجنب نفسه الشر ويسيطر عليه. والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم، وتركيبه، وعضلاته، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شىء إلا أحسه وترجمه بهذا الإحساس المأسوى، الذى يثير الألم عند كل مشاهديه.

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلى، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال، بين طفل نبيه لأنه ملأ رسومه بملاحظاته القيمة التى تدل على تفرس واستيعاب، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب، والحمار، والحصان، والفيل . يرسمها جميعها كما لو كانت شيئا واحدا، مستطيلا تحته أربعة خطوط تعنى الأرجل، وإضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس، لكن الطفل الأكثر نباهة، يلاحظ - ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض، ويثبت هذه الفروق فى رسومه، وإنما تجده كلما ازداد نباهة، يصل إلى إدراك خصائص حيوان واحد، بتنوعاته وفروقه المختلفة، ولذلك قد يفرق بين قطة سوداء، وأخرى بيضاء، أو زيتونية منقطة، أو ذات رأس أشبه برأس النمر، أو ذيل مسترسل سميك، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن، ذات العيون العسلية القاتمة.

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلى، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير إلى رسم علمى، أو رسم وصفى، وهنا يظهر الاختلاف الحتمى بين ملاحظة وأخرى. ففى العلمية يكون الرائى مدققا ليخرج بصورة مطابقة أمينة، هو يحاول أن يخرج نفسه بإحساساته وآرائه الشخصية، من عملية الوصف النابع من الملاحظة، بمعنى أصح، إنه يصل إلى الملاحظة التى يتفق معه فيها سائر العلماء فى أى مكان فى العالم، أى أنها ملاحظة موضوعية، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى ، لأنها تدرك من خلال أثرها على إحساسات الشخص الرائى، ولكى يترجم هذه الملاحظة لابد له من عملية التحريف، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضا، ومعناه أنه يغالى فى : الإطالة أو القصر، فى البروز أو الانخفاض، فى الإضافة أو الحذف، ليظهر المعنى الجمالىّ الذى كان له وقعه على الإحساس، وعلى درجة الإثارة والإعجاب التى حركت الفنان، ليخوض التجربة، ويعبر عنها.

لذلك لو رجعنا للحفر الموضح للبؤة الأشورية، يمكن إدراك الملاحظات الفنية

التى تعتبر من النوع الثانى الذى وصف أعلاه. فالتعبير هنا أساسه الزحف المتألم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة، ليهجم على فريسته بغريزته، وتعوقه الإصابة عن الانطلاق إلى بغيته، لذلك فإن هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترها، فالخط الخارجى لجسم اللبؤة، والخط الأسفل لبطنها صممهما الفنان بعناية ومبالغة، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى الموقف النادر. لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن، حتى مخلب القدم الأمامية، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله. لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبؤة الأماميتين، وهو يحاول إيجاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثية تقريبا، تتنوع من بداية الجسم، حتى نهايته.

إن الملاحظة الحسية- كما يبدو - ضرورة فى الفن التشكيلى، وهى أحد الأسس الذكية فى بنائه ، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم، كما أنها ليست عشوائية، أو ذاتية صرفة.

والأشكال الموضحة تبين قوة الملاحظة عند الفنانين: (٣) ، (١٣)، (١٤)، (١٧)، (١٩)، (٣٠)، (٣٨)، (٤١)، (٥٦)، (٧٠)، (٧٢).

## ٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعا صر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة. كما يختلف عن المفهوم الدارج المختلق الذى عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر. وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة سافرة للطبيعة، بكل دقائقها، على صيغة مايحدث فى ذروته – على سبيل المثال– فى تماثيل الأشخاص التى تعرض فى متاحف الشمع المشهورة. ولعل هجاء الإسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكرة عبادة الأصنام، وادعاء نفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشباه للمخلوقات ، بل وأشكال الآلهة يعبدونها من دون الله . وحينما حطم إبراهيم الأصنام، إنما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان، وكان يوجه النظر إلى عبادة الخالق الأوحد الذى لا شبيه له فى الكون، وكان يوجه الرؤية ضمنا وبطريق غير مباشر إلى التجريد. ولو عاش إبراهيم حتى اليوم، لكان اتجاهه مصداقا لفن النحت التجريدى الأصيل ، ونكرانا لفن المحاكاة المزيف، الذى لا يدخل ضمن إطار فن النحت المعاصر على وجه الإطلاق.

ففن النحت ليس محاكاة، وإنما إبداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة ، ومن كل مايدور حوله، وبالتالى يعبر عن هذا الجمال الذى هو أصلا إدراك تجريدى للعلاقات التشكيلية، ولكن قليلا من البشر من يدركون حقيقته، أو يستمتعون به . لقد وهب اللّه الفنان التشكيلى القدرة على أن يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه ، وبالتالى يترجمه للناس جميعا لعلهم بدورهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه، ويتذوقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شىء فى الطبيعة، من : نبات، وطير، وحيوان، وأسماك ، وتلال، وأشجار، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين ، إلا أنهم لا يبصرون.

والنحت بالمفهوم المعاصر، لم يعد مقصوراً على صناعة التماثيل بالمعنى التقليدى ووضعها فى الميادين تخليدا لذكرى هذا أو ذاك. إن النحت المعاصر إدراك ملموس للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة، أيا كان نوعها أو وظيفتها، ولذلك فكل ماتصنعه يد الإنسان يخضع لمفهوم النحت المعاصر من الحذاء، إلى القلم الأبنوس، إلى المكواة الكهربائية، إلى السيارة، والطيارة، حتى العمارة الحديثة، وأى شىء ملموس يخطر على الباب طالما أخذ شكلا مجسما متناسقا يحمل مقومات العلاقات التشكيلية، فإنه حتما سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة. إن المقعد ، والمكتب ، والمنضدة، وأطباق المائدة ، وماعليها من ملاعق وشوك وسكاكين، والأوانى- كلها أشكال مجسمة تخضع للتشكيل المجسم ، لذلك هى نحت من الدرجة الأولى، ويمكن الحكم عليها جماليا فيما إذا كانت تمثل نحتا جيداً ، أم متوسطا ، أم رديئا ....، هذه المراتب متوقفة على إدراك الفنان وصياغته للأشكال، بل وعلى قدرته التجريدية بوجه عام. ومن هذه النظرة يمكن رؤية محال: البقالة، أو الصيدلية ، أو الفاكهة، على أنها تحوى تنظيمات من النحت متراصة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضاعته، لظهر التناسب بين الأشكال بعضها وبعض: الكبير والصغير، المستدير والمستطيل والكروى ، الرأسى والأفقى، ويدخل فى ذلك تنظيم المجمعات المجسمة الألمونية بطرق متوافقة، حينما توضع متراصة أو بعضها بجوار البعض بحس وتناسق، ويتضمن ذلك حساب الأشكال وأرضياتها، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها- إذا أدى ذلك كله بنجاح ، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر.

لقد انقضت تلك العصور التى كان يعتبر فيها الجسم الإنسانى مصدر الوحى الوحيد للنحت،.كما انتهى عهد الفن كتقليد . أصبح من الممكن أن تكون الزلطة نحتا تجريديا ممتازا، لصقلها وشكلها المميز الذى هذبته عوامل الرياح والتعرية. كما يمكن النظر إلى قطعة من البطاطس أو

القلقاس أو البطاطا ، على أنها كيان جمالى من أشكال النحت التجريدى المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت فى العالم، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتى مركزها تقليد شكل الإنسان، إلى رؤى أكثر تعددا ، وتنوعا، وتجريدا، داخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط، وهياكل الكائنات، وجذور النباتات، وغير ذلك مما لايمكن حصره. شكرا « لهنرى مور» ، « وجين آرب» ، « وأوسيب زادكين»، « وكونستانتين برانكوس» ، « والبرتوجيا كومتى» ، وقادة الباوهوس، الذين غيروا ملامح النحت فى العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شىء مجسم ملموس يستخدمه الإنسان ويتعايش معه وبه فى القرن العشرين.

تأمل تلك اللوحة المرافقة« الحائط الأسود» شكل رقم (٤٥) ، إنها إحدى قطع النحت المعاصرة للفنانة « لويس نيفلسن» التى ينطبق عليها الوصف الذى ذكرناه آنفا- يمكن أن تكون ببساطة رفوفا فى محل ، لكن محتوياتها جردت ، لتكون أشكالا ذات ملامح متراصة فى تنوع وترديد أخاذ . لقد استغرق هذا المنهج الجديد وقتا كى يقبله الناس على أنه نحت ، ويضعونه فى المتاحف ، ويقدرونه بأعلى الأثمان.

إلى متى سنظل ننظر للنحت بالمعنى الحرفى القديم، على أنه تمثال طبق الأصل لآدمى، ولا شىء غير ذلك ؟ إن مفهوم النحت المعاصر، هو لغة الفن التشكيلى المجسمة التى يدركها الشخص الحساس من جميع الاتجاهات: من الأمام والخلف ، ومن الجانبين، ومن أعلى وأسفل، فى كل الموجودات الملموسة، فيتذوق معناها وينقله إلى كل مايحيط به فى الحياة، فيحسن بيئته الجمالية تبعا لقوة إدراكه وعمقها، ويؤثر بذلك فى المدنية أيما تأثير. انظر الأشكال : ٢،٥،١٢،١٥ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٤٧، ٤٨.

# ثبت بالمصطلحات

(A)

abstract تجريد
approach مدخل

(B)

balance توازن
behavioural education تربية سلوكية

(C)

center of interest مركز الاهتمام
chance صدفة
chaos فوضى
classic art فن كلاسيكى
collage توليف- تجميع
composition تكوين
content مضمون

(D)

decoration زخرفة
details تفاصيل
discipline نظام
distortion تحريف
distribution توزيع
drawing رسم

(E)

emotionn احاسيس- انفعالات .
endless rythm إيقاع لانهائى
expression تعبير

(F)

feature ملمح - سحنة
figure شكل
formation صياغة

(G)

gestalt جشتالت - صيغة - هيئة
ground ارضية

(H)

horizontality افقية

(I)

imagination خيال
imitation تقليد تاثير
influence (effect) قصد
interaction of force صراع القوى

(L)

light ضوء
line خط
literature أدب

(M)

mass كتلة
motivation اثارة

(N)

naturalism طبيعة

| | | | |
|---|---|---|---|
| expression | | spontaneity | تلقائية |
| objectivisrr | موضوعية | structure | تركيب |
| outline | خط خارجى | style | اسلوب – طراز |
| **(P)** | | subject | موضوع |
| philosophy | فلسفة | surrealism | سيريالية |
| primitive art | فن بدائئ | symbolizm | رمزية |
| proportions | نسب | **(T)** | |
| psychoanalysis | تحليل نفسي | technique | صنعة |
| **(R)** | | texture | ملمس |
| | | tradition | تراث |
| realism | واقعية | **(U)** | |
| reflection | تأمل | unconscious | لا شعور |
| relations | علاقات | unity | وحدة |
| moral relations | أخلاقية العلاقات | **(V)** | |
| repetition | تكرار | values | قيم |
| rhythm | ايقاع | variety | تنوع |
| **(S)** | | verticality | تعامد |
| shade | ظل | vision | رؤية |
| shape | مساحة | visual image | مدلول بصرى |
| space | فراغ | volume | حجم |

# كتب للمؤلف
# طبع ونشر دار المعارف بمصر

| | |
|---|---|
| الخبرة والتربية (لجون ديوي ) - ترجمة | ١٩٥٤ |
| الفن الحديث - طـ ٢ | ١٩٦٥ |
| الفن والتربية - طـ ٣ | ١٩٨٤ |
| اتجاهات فى التربية الفنية -طـ ٣ | ١٩٥٧ |
| سيكولوجية رسوم الأطفال - طـ ٢ | ١٩٨٤ |
| آراء فى الفن الحديث | ١٩٦١ |
| الرسم فى المدرسة الابتدائية - طـ ٣ | ١٩٨٣ |
| الفن وتنمية السلوك الاشتراكى - سلسلة اقرأ | ١٩٤٣ |
| طرق تعليم الفنون ـ ١٣ (تحت الطبع) | ١٩٩٠ |
| تجارب فى التربية الفنية | ١٩٦٤ |
| الثقافة الفنية والتربية | ١٩٦٥ |
| نحت الاطفال | ١٩٦٩ |
| ميادين التربية الفنية | ١٩٧٠ |
| التربية لمجتمعنا الاشتراكى | ١٩٧١ |
| الشخصية الفنية | ١٩٧٦ |
| الفن فى تربية الوجدان | ١٩٨١ |
| الفن فى القرن العشرين | ١٩٨٣ |
| التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط | ١٩٨٤ |
| تربية الذوق الجمالى | ١٩٨٦ |
| تحليل رسوم الأطفال | ١٩٨٦ |
| مبادىء التربية الفنية | ١٩٨٩ |
| رحلة الإبداع | ١٩٩٠ |

| | |
|---|---|
| مصطلحات التربية الفنية | ١٩٩٢ |
| إبداع الفن وتذوقه | ١٩٩٣ |
| التوجيه في التربية الفنية | ١٩٩٣ |
| الذاكرة والخبرة | ١٩٩٣ |

## عالم الكتب

| | |
|---|---|
| اسس التربية الفنية طـ ٦ | ١٩٩٢ |
| اسرار الفن التشكيلى –طـ٢ | ١٩٩٣ |
| أصول التربية الفنية –طـ ٣ | ١٩٨٩ |
| العملية الابتكارية طـ ٢ | ١٩٨٥ |
| قضايا التربية الفنية ـ طـ٢ | ١٩٨٥ |
| التربية الفنية والتحليل النفسى طـ ٣ | ١٩٩٠ |
| الفن لرياض الأطفال (جزءان) | ١٩٨٩ |

**وزارة التربية**

**جامعة قطر**

**مركز البحوث التربوية**

| | |
|---|---|
| **السمات البيئية فى رسوم الأطفال القطرين** | ١٩٨٥ |
| **الخيل الجامحة كما يرسمها أطفال العاشرة** | ١٩٨٧ |

# لوحـــات الكتـــاب



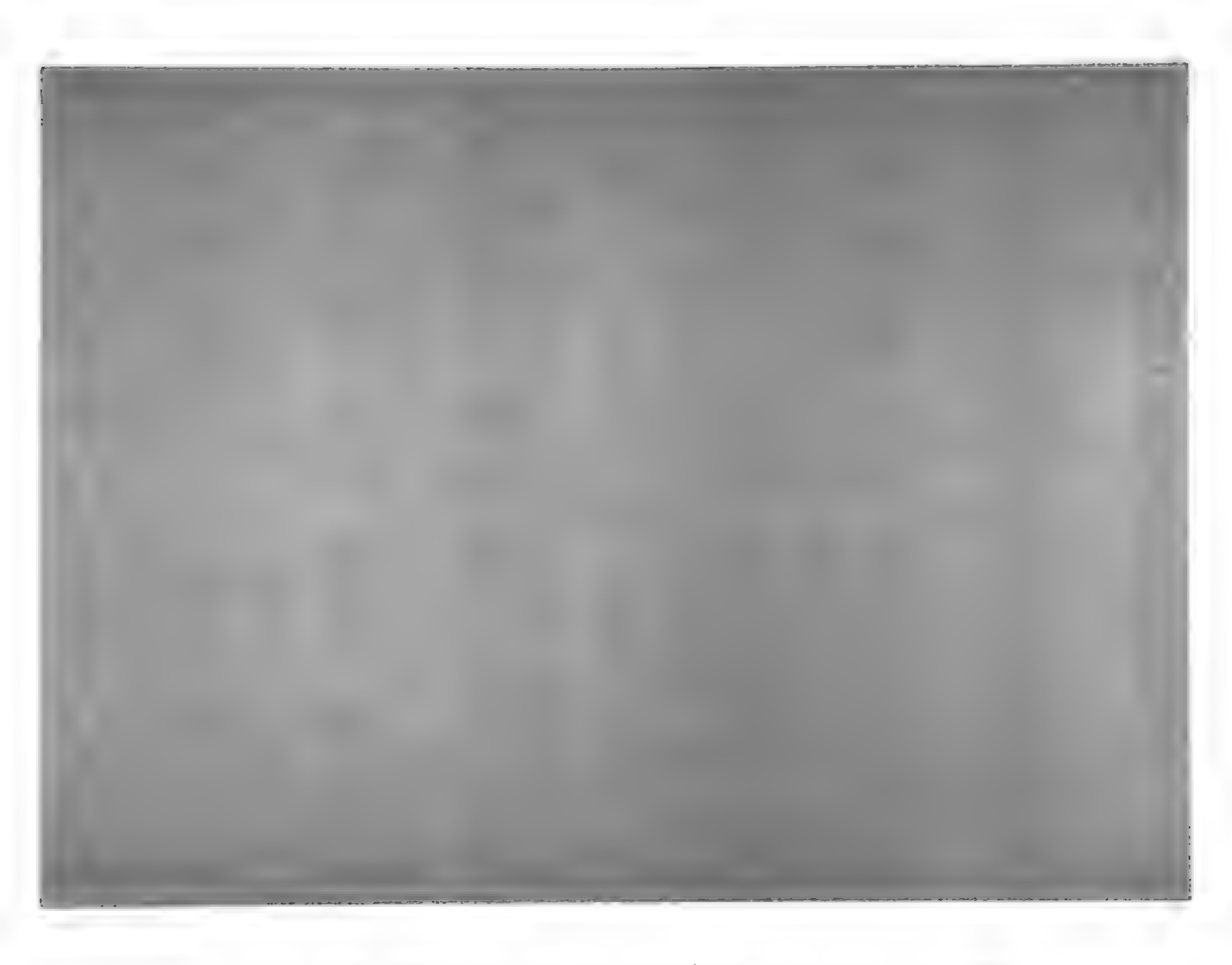
شكل (١) جاكسون لولوك «صورة» ١٩٥٢ يبدو لأول وهلة أنه حالة من الفوضى
لكنه يحمل فى طياته نظاما إيقاعيا يحكمه هذا النسق التجريدى .



شكل (٢) قناع افــريقى للرقص، منحوت ، ارتفاعه ٣٨ سم ، وهو مصنوع من الخشب - المتحف النيجيرى بلاجوس.



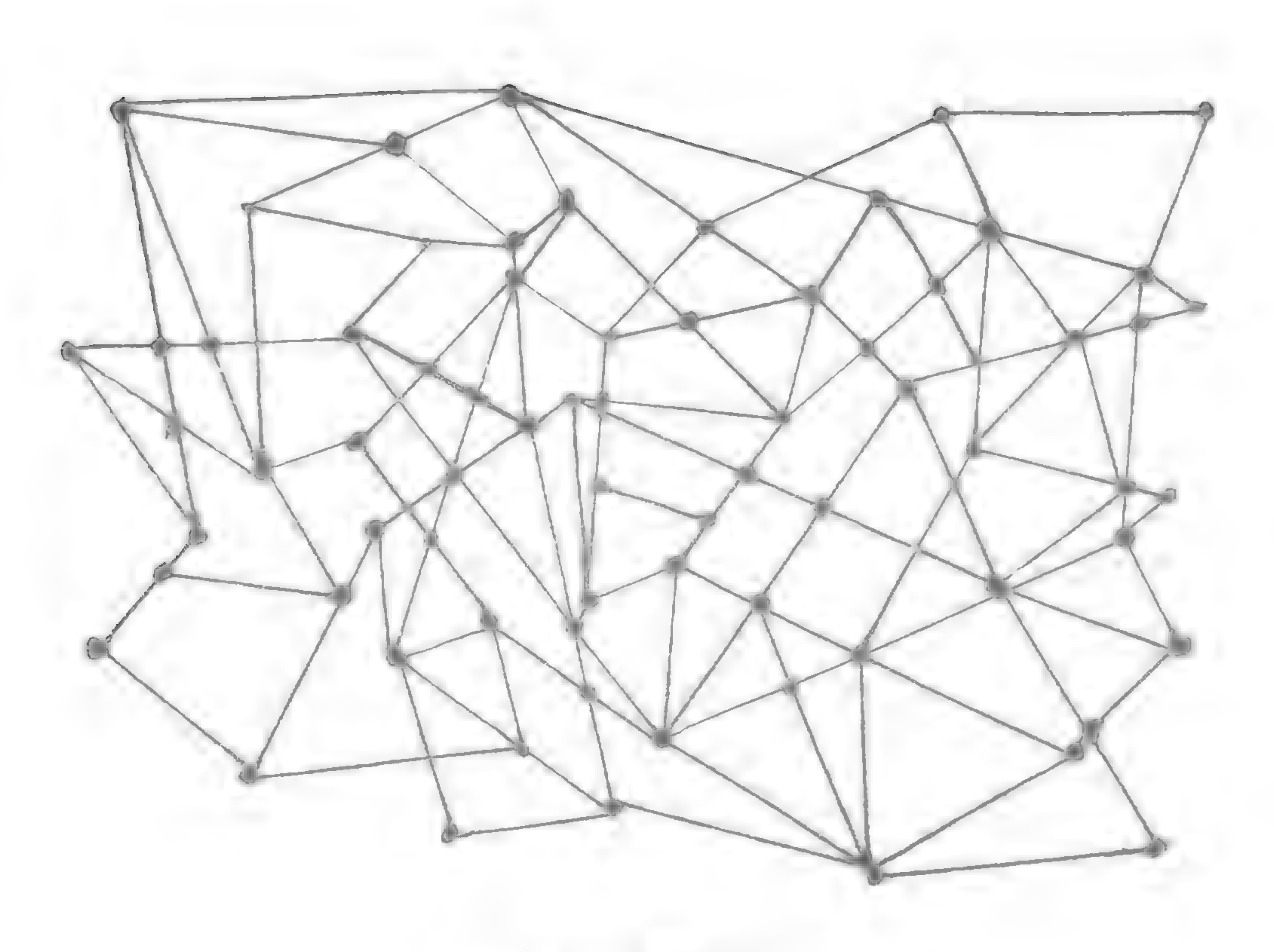
شكل (٣) إدوارد ديجا – رسم نجح الفنان فى إيجاد تلخيص إيقاعى للخطوط الخارجية للجسم البشرى.



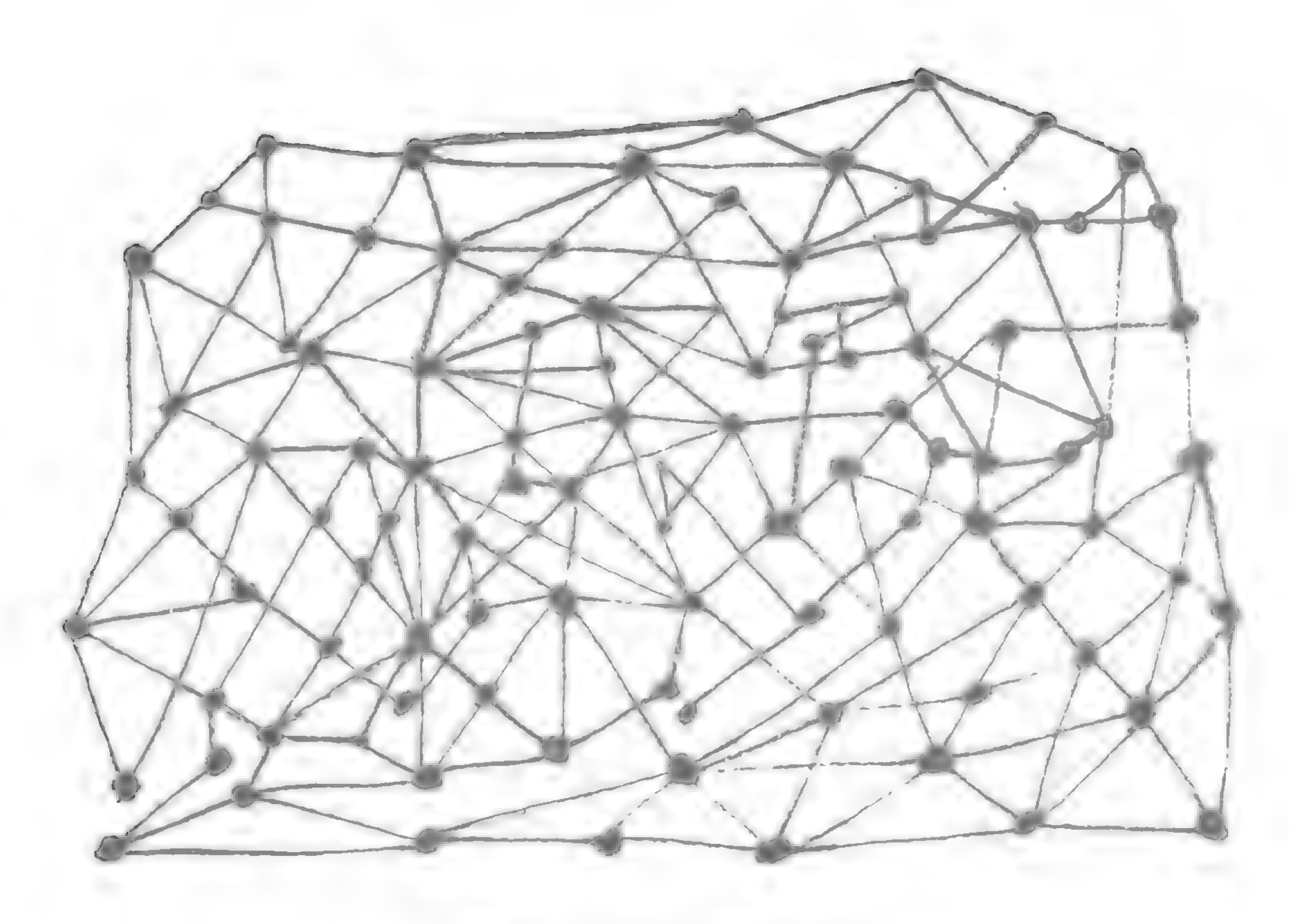
شكل (٤) رسم زخرفى خطى من القرآن ، المغرب ١٥٦٨م - مكتبة المتحف البريطانى بلندن - لاحظ الهندسة السائدة وتداخل الخطوط ، وتكرار الاشكال فى ارتباط وتناسق منتظمين .



شكل (٥) الكزاندر كـالدر (١٨٩٨) - ؛ الغابة أحسن مكان ١٩٤٥ ؛ - متـحف الفن الحديث ستكهولم ، إيقـاعـات خطيـة مرتبطة بمساحات وهى متحركة، فتحدث تأثيرا متنوعا فى أثناء الحركة.



شكل (٦) الطالب أحمد السيد أحمد عبيد



شكل (٧) الطالب عبد الله حسين أبو خاطر



شكل (٨) وليم دى كوننج – «صورة» (١٩٤٨) – متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ المساحات القائمة ودورها الواضح فى خلق الكيان الكلى .



شكل (٩) فرانز كلين (١٩٥٠) - «الرئيس» - متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحدث شكلا تعبيريا مميزا .



شكل (١٠) بابلو بيكاسو – «التمثال النصفى أمام النافذة».

هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة متداخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية وتعبيرية ، ببساطة وعمق .



شكل (١١) فنسنت فان جوخ - «السطوح القش» (١٨٨٤) - متحف التيت بلندن . استخدم فيها المداد ، والقلم الرصاص ، والأبيض الصيني على الورق . لقد ظهرت الملامس بوضوح في خطوط متتابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



شكل (١٢) «وجه قناع» – أفريقيا ( ساحل العاج) . من الخشب ، والقرون ، والأقمشة . مجموع الخامات المتنوعة أكثر الملامس التى أعطت ثراء تعبيرها للقناع .



شكل (١٣) مايكل انجلو -
«اليد اليمنى للنموذج داليد»



شكل (١٤) مـايكل انجلو -«تمثال داليد» ، متحف الأكاديمية بفلورنسا بإيطاليا .



شكل (١٥) نحت افريقى ، تمثال من الخشب من الكونغو - من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا .



شكل (١٦) – رمبرانت – «وجه» – يتمركز الضوء على الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٦) - رمبرانت - «وجه» - يتمركز الضوء على الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٨) صنم ( تفصيل ) بولينزيا – جزائر جامبير – مانجاريفا من الخشب ٣٨ $\frac{٣}{٤}$ بوصة ارتفاع – متحف الفن البدائي بنيويورك .



شكل (١٩) هانز هولبين -
هنرى الثامن - المتحف الأهلى
للفن القديم - روما .



شكل (٢٠) ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) عـذراء الصخور - (تفصيل) - المتحف الأهلي - لندن



شكل (٢١) بابلو بيكاسو - «المعـــزة» (١٩٥٠) . وهو تمثال صنع من البرنز في عام ١٩٥٢ - متـــحف الفن الحديث بنيويورك .



شكل (٢٢) اميدو مودلياني -«رأس» (١٩١٥) ، مصنوعة من الحجر. متحف الفن الحديث بنيويورك ، لاحظ الصلة بينها وبين الرأس الزنجية (شكل ٣٥) .



شكل (٢٣) ميكلا نجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال العبد من الرخام - من مقبرة بابا يوليس الثانى متحف اللوفر - باريس .



شكل (٢٤) أوجست رودان (١٨٤٠ – ١٩١٧) – المفكر (برونز) المتحف الأهلى للفن – واشنطن .



شكل (٢٥) رأس امينوفيس الرابع (اخناتون) حوالى ١٣٧٥ ق.م الأسرة ١٨ – متحف اللوفر – باريس .



شكل (٢٦) ديك من البرونز - بنين - المتحف الأهلي - لاجوس - نيجيريا .



شكل (٢٧) جيو بومودورو - «واحد» ١٩٥٩- متحف التيت لندن - برونز ١١٤×٨٢,٥×٢٥بوصة لاحظ القوى المتصارعة التى يحملها هذا الجسم واستطاع الفنان أن يوحد بينها فى هذا الكيان الذى يشبه ظهر الانسان.



شكل (٢٨) رمبرانت فان راين (١٦٠٦ - ١٦٦٩) عينان براقتان المكتبة الأهلية - باريس .



شكل (٢٩) شويند- «حلم المسجون» ، عبارة عن مجموعة خيالات متعددة لاشباح يمتطى كل منهم كتفى الآخر ليصعد حتى مصدر الخلاص الوحيد فى السجن وهو «النافذة» التى تبعث الشاع الباعث للأمل وللبحث عن الحرية .



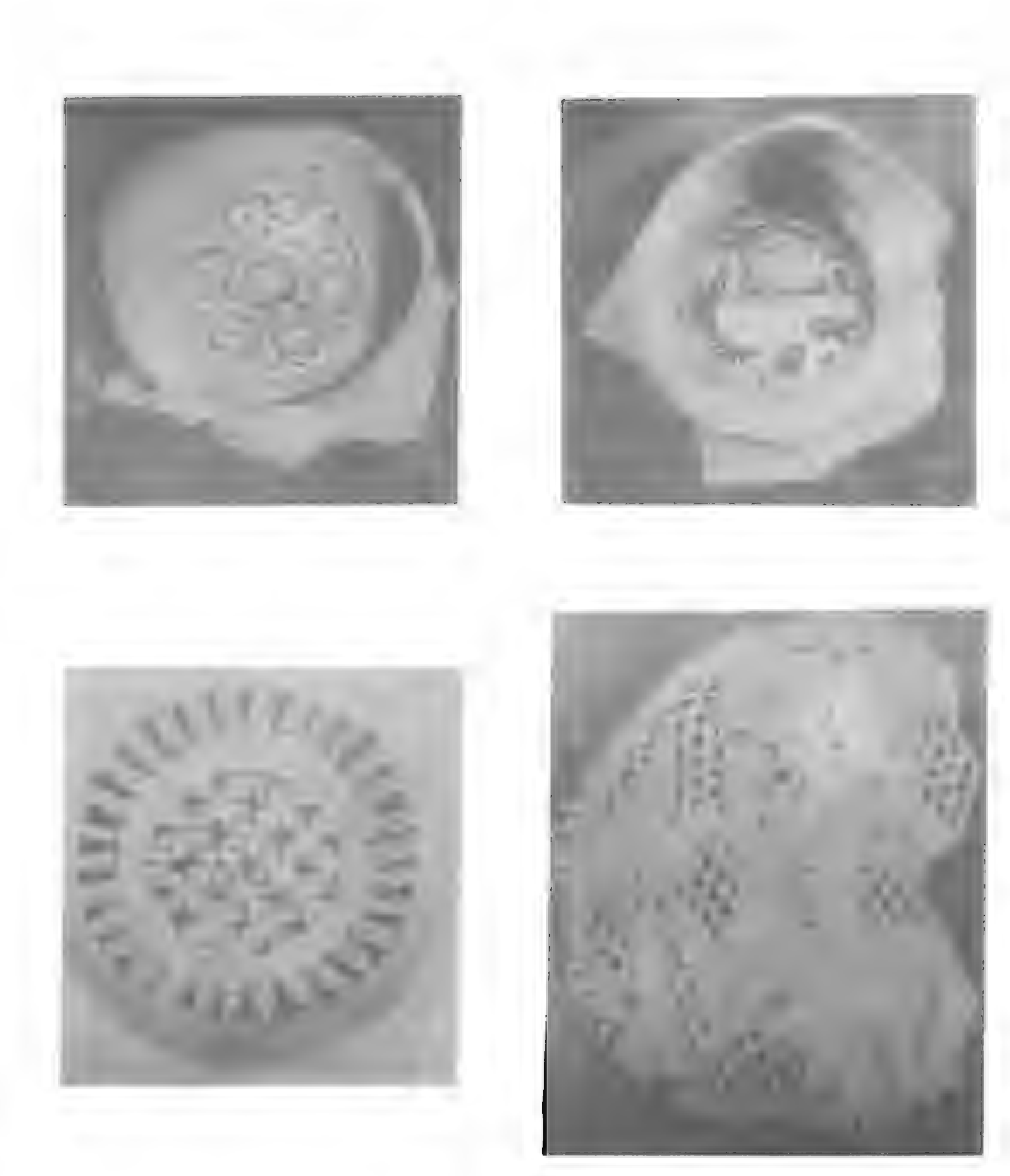
شكل (٣٠) ثيودور جيركولت (١٧٩١ - ١٨٢٤) سفينة ميدوس متحف اللوفر - باريس .



شكل (٣١) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - «الثور الأسود» (١٩٤٧) - متحف جاليرى لويس ليريس بباريس لاحظ التلخيص التجريدى الذى اتسم به هذا الثور ، بمساحات سوداء معبرة ، وخطوط خارجية ملخصة: للظهر والأمام ، والبطن ، والأرجل .



شكل (٣٢) باربارا هبورث «شخصان» (١٩٦٤) متحف التيت بلندن . مدخل هندسي للتجريد ، يلخص روح آدميين متجاورين .



شكل (٣٣) نماذج من شبابيك القلل .



شكل (٣٤) صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة وحولها الزخارف الاسلامية . وتنظيم الصفحة بكتاباتها يعد من المظاهر التجريدية المميزة التى تحمل براعة التصميم .



شكل (٣٥) بابلوبيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) فى مرسمه .



شكل (٣٦) هنرى ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يقوم بالرسم بعصا من البامبو آخرها قطعة من الفحم



شكل (٣٧) من قصر اشور بانيبال - أشورى - النمرود (٨٨٥ - ٨٦٠ ق.م، متحف اللوفر - باريس



شكل (٣٨) اندريا مانتنيا (١٤٣١ - ١٥٠٦ ) مأساة فى الحديقة - المتحف الأهلى لندن .



شكل (٣٩) رأس ملكية - متحف اللوفر .



شكل (٤٠) الكاتب الجالس القرفصاء . متحف اللوفر .



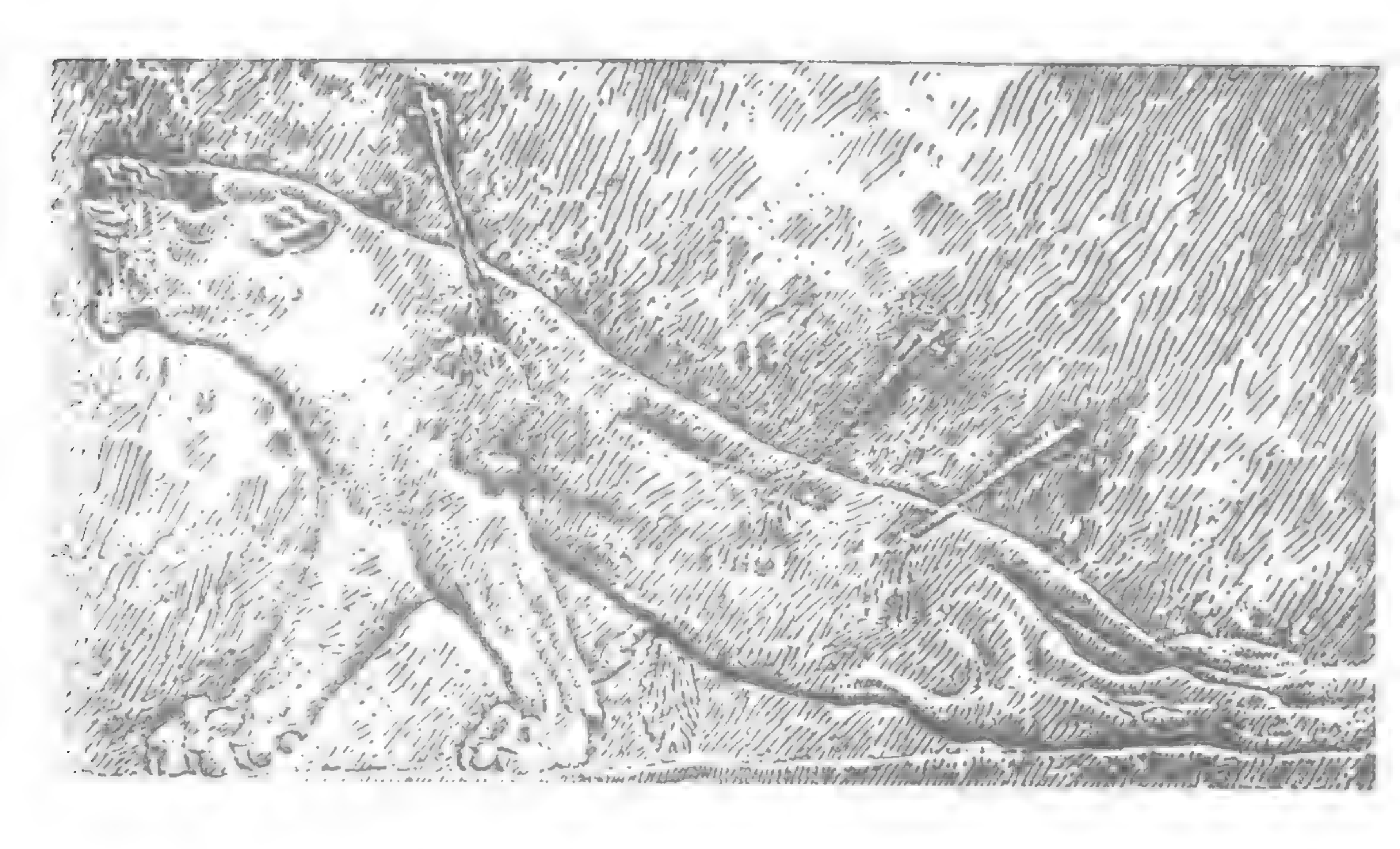
شكل (٤١) ميكلا نجلو بيوناروتي (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال موسى ( تفصيل) .



شكل (٤٢) ساندرو بوتتشللى (١٤٤٥ - ١٥١٠) جوديث - متحف الفيزى - فلورنسا .



شكل (٤٣) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع برعاية توت عنخ أمون ، لمعبد امينوفيس الثالث
فى سولب بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد ، المتحف البريطانى ، لندن . هذا التمثال مثل
فنى رائع لترجمة الطبيعة ، فمن الجائز مضاهاته بالطبيعة ، وسيتضح أن هناك فروق جوهرية
بينه وبينها ، فالجسم ملخص بعضلات يسيرة ، ولفتة قوية ، وجلسة كلها
عظمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمعان ادركها الفنان من خلال تأمله
لعديد من الأسد ، فهو هنا رمز للتحفز ، والقوة ، والتحدى ،
والطبيعة لاتختفى منه رغم أنه يبدو أقرب إلى التجريد منه
إلى الصورة البصرية .



شكل (٤٤) حفر بارز «لبؤة مصابة» - تفصيل من معارك الصيد التى كان يقوم بها ملك آشور ، ويدعى «آشور بانيبال» (٦٦٨ - ٦٣٠ ق . م ) ، المتحف البريطانى ، لندن .



شكل (٤٥) لويس نيفلسن – «الحائط الأسود» ١٩٥٩، طلاء أسود على الخشب (١١٢ × ٨٥ ١/٤ × ٢٥ ١/٢) بوصة ، متحف التيت بلندن ، لاحظ التقسيمات المختلفة التى تمثل مستطيلات طولية وعرضية ، وتحوى كل منها أشكالا متنوعة ، وتبدو للشكل الكلى النهائى شخصية مميزة ، لاتخلو من الحركة والترديدات المتنوعة ، أن هذه القطعة صورة للنحت التجريدى بالمفهوم المعاصر ، أليست قطاعا يمكن تصوره ركنا فى محل بقالة ، أو صيدلية ، أو فاكهة ؟



شكل (٤٦) من وجوه الفيوم – مصر العصر الروماني متحف والترز للفن – بالتيمور .



شكل (٤٧) نعوم جابو (١٨٩٠ - ١٩٧٧) رأس رقم ٢ (١٩١٦) متحف التيت - لندن .



شكل (٤٨) هنرى مـــور (١٨٩٨ - ١٩٨٦) الملـك والملكة ١٩٥٢/١٩٥٣ برونز ارتفاع ٨٤,٥ بوصة متحف التيت - لندن .



شكل (٤٩) اخوان ل . نين القرن ١٧ – عائلة الفلاحين في مدخل .



شكل (٥٠) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) جمجمة معزة وزجاجة
وشمعة ١٩٥٢ متحف التيت - لندن.



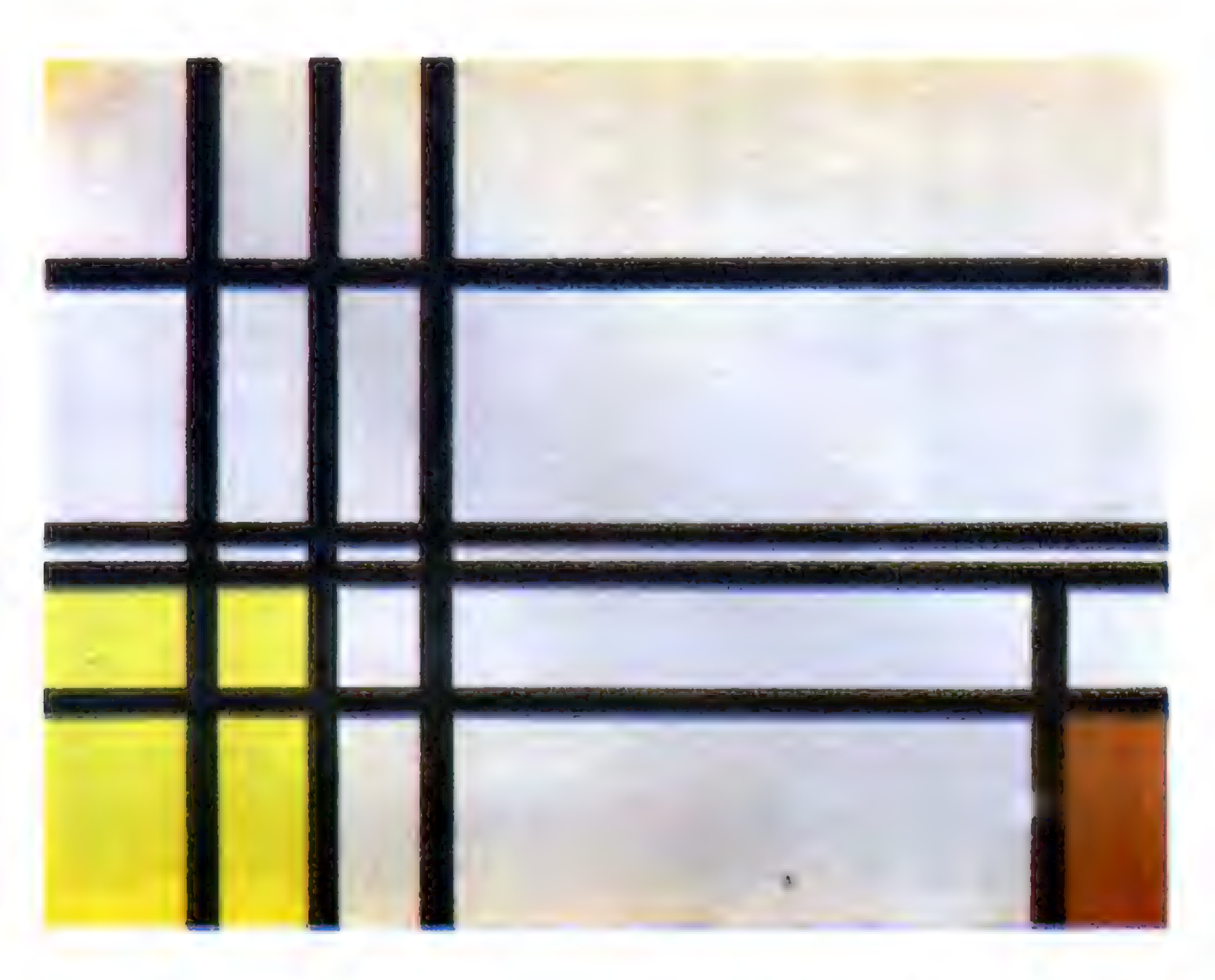
شكل (٥١) بول كلى ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) - "الصديدى الأحمر" (مجموعة خاصة). لاحظ تنوعات الخط التى جاءت قائمة فوق أرضية متنوعة الألوان ، ومنغمة فى تكامل مع أشكال الخطوط ومعانيها الرمزية .



شكل ( ٥٢ ) موريس استيف - " تكوين " ( ١٩٥٦ ) - مجموعة خاصة . ويظهر فيها تنظيم المساحات بأسلوب تجريدى ، وهى فى عدة اتجاهات يكمل بعضها البعض وتخلق وحدة الصورة .



شكل ( ٥٣ ) بابلو بيكاسو - " طبيعة صامتة مع جيتار " متحف زيورخ .



شكل ( ٥٤ ) بيت موندريان ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) - " صراع الخطوط ، الأحمر والأصفر " ( ١٩٣٧ ) - متحف الفن بفيلادلفيا . لاحظ أهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والأفقية بشكل واضح . وقد أضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الإسلامية الواردة فى شكل ( ١٦ ) .



شكل ( ٥٥ ) سنجيير - " الصيف " ١٩٤٥ ( مجموعة خاصة ) لاحظ تداخل الشكل مع الأرضية بتبادل كل منهما وظيفة الآخر .



شكل ( ٥٦ ) رمبرانت - " رجل مسن على مقعد بزراعين " تأمل توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما فى بناء الصورة .



شكل ( ٥٧ ) جورج رووه
( ١٨٧١ ) "رأس المسيح"
متحف كليفلاند للفن
بأمريكا .



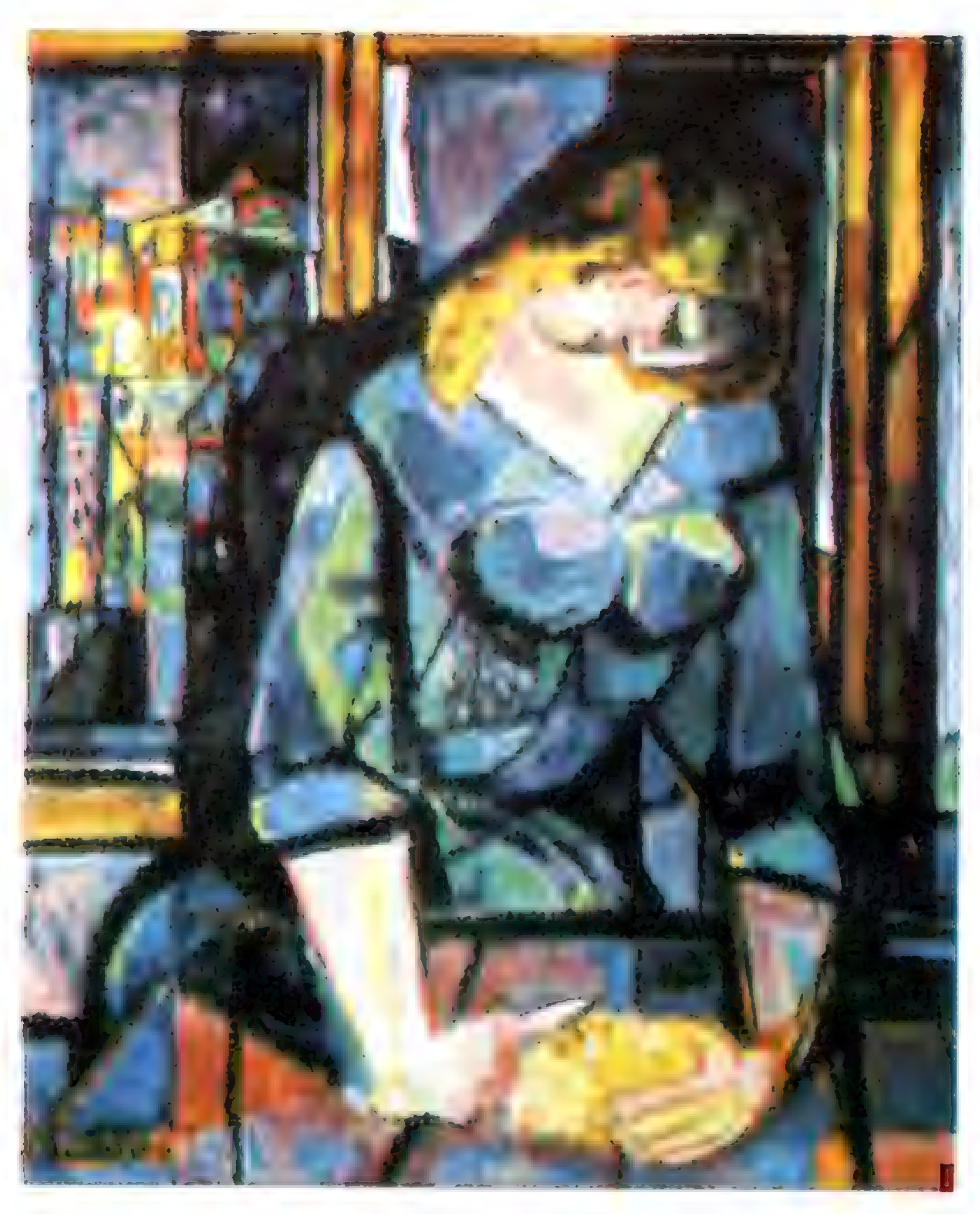
شكل ( ٥٨ ) هنرى ماتيس " الهنغارية ذات البلوزة الخضراء " لاحظ الصيغة المبسطة التى تهضم فى طياتها شيئا من ملامح الفنين الفارسى واليابانى ولكن بأسلوب حديث .



شكل ( ٥٩ ) فرناند ليجيه - " امرأتان تمسكان بالزهور " ( ١٩٥٤ ) ، متحف التيت بلندن .
لاحظ الابتعاد بالموضوع عن المظهر الطبيعي رغم إمكانية التعرف على مصدره في الطبيعة .



شكل ( ٦٠ ) بول سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) - " البصل والزجاجة " . لاحظ محاولة إيجاد الكتلة فى لبصل وتكراره الإيقاعى حول الزجاجة .



شكل (٦١) ابراهام رانز " امرأة تقطع الخبز " ١٨٩٥- متحف المتروبوليتان نيويورك - لاحظ توزيع مراكز الاهتمام فى اليدين وكتلة الخبز - وفى الوجه - وفى الأضواء المنعكسة فى إطار النافذة وفى البيوت التى تلوح من خلالها .



شكل ( ٦٢ ) جين دى بوفيه - " عقدة بقبقة " ( ١٩٠١ ) ، متحف الفن الحديث باستكهولم .



شكل ( ٦٣ ) بول كلى - " ميناء غنى " ( ١٩٣٨ ) - متحف كنست ببازل .



شكل ( ٦٤ ) اميدو موديليانى ( ١٨٨٤ - ١٩٢٠ ) الأختان .



شكل ( ٦٥ ) مارك شاجال - " زواج برج ايفل " - هذه الـحة تمثل تعدد الرؤى ، الـمنظر الأمامى لـه أرضيته التى تختلـف عن أرضيـة الأشجار الجانبيـة لكنها موحدة بطريقة تخدم غرضها وخيالها ولايظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين أمامية الصورة والأرضيـة المتوسطة التى يـخرج منها برج ايفل والخلفية التى بها الأشجار والسحب صيغت كلها فى وحدة رغم تنوع المداخل لكل منها .



شكل ( ٦٦ ) احتفالات بمناسبة مولد الأمير سالم فى عام ١٥٦٩ متحف فيكتوريا وألبرت - لندن - لاحظ تعدد الصور فى صورة واحدة . وهذا مثال لتعدد الرؤى .



شكل ( ٦٧ ) " جيوجيو دى شيريكو " ( ١٨٨٨-١٩٧٨ ) " الميتافيزيقى العظيم " ( ١٩١٧ ) . متحف الفن الحديث بنيويورك ، تأمل الخيال فى تكوين هذا النصب ووضعه فى هذا الفراغ اللانهائى .



شكل ( ٦٨ ) فان جوخ " المقعد الأصفر " لاحظ الإيقاعات فى وصلات خشب المقعد ، فى الظهر ، وما بين الأرجل ، وذلك فى اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الغرفة ، ثم تردد هذا فى الرأسيات البادية فى أرجل المقعد وخلفيته ، والباب الجانبى ، وحوض الخضر .



شكل ( ٦٩ ) كارل ابل " استغاثة الحرية " ( ١٩٢١ - ؟ ) صورة تحريفية رمزية لوجه أشبه بوجه الطفل المولود الذى يصرخ لأول مرة احتجاجا عند صدامه بالعالم الجديد - الدنيا الضاغطة التى يولد فيها ، وتحد من حريته .



شكل ( ٧٠ ) هنرى ماتيس ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) - صورة السيدة م .



شكل ( ٧١ ) مارك شاجال ( ١٨٨٧ - ١٩٨٥ ) فى المقهى .



شكل ( ٧٢ ) فنسنت فان جوخ ( ١٨٥٣ - ١٨٩٠ ) صورة الفنان بفرشته .



شكل ( ٧٣ ) مشكاة من القرن الخامس عشر - ارتفاع ١٣ بوصة ، وهى لمبة مسجد تدلى من السقف وتضاء بشمعة ، انظر كيف اتخذ الفنان المسلم من الخط العربى أداة لزخرفة الزجاج ، وكيفه بما يتناسب مع ملء الفراغ بشكل متماسك .



شكل ( ٧٤ ) بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) الفنان ونموذجه ١٩٦٣ .



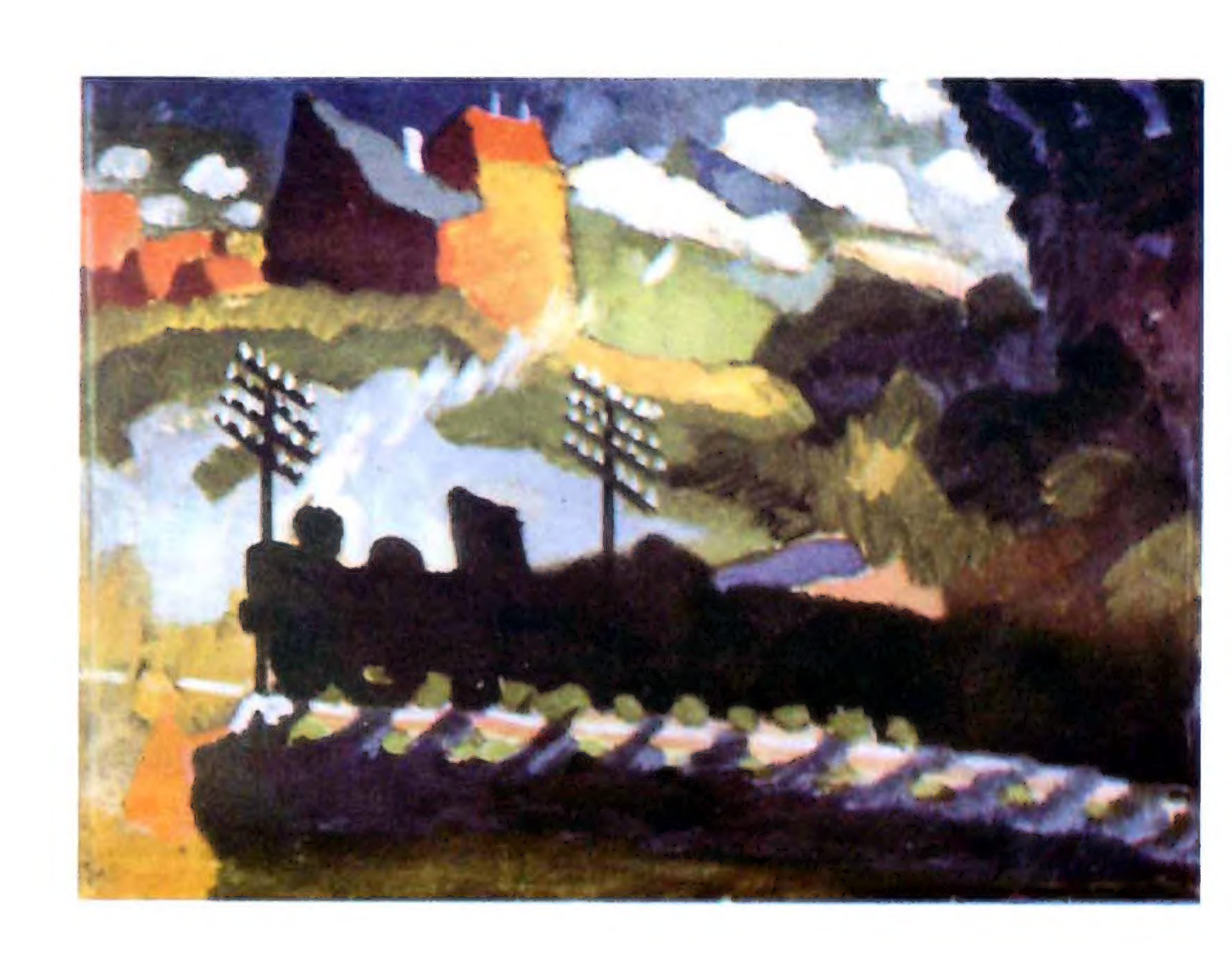
شكل ( ٧٥ ) فرنان بيجيه ( ١٨٨١ - ١٩٥٥ ) زهور صفراء فى آنية زرقاء .



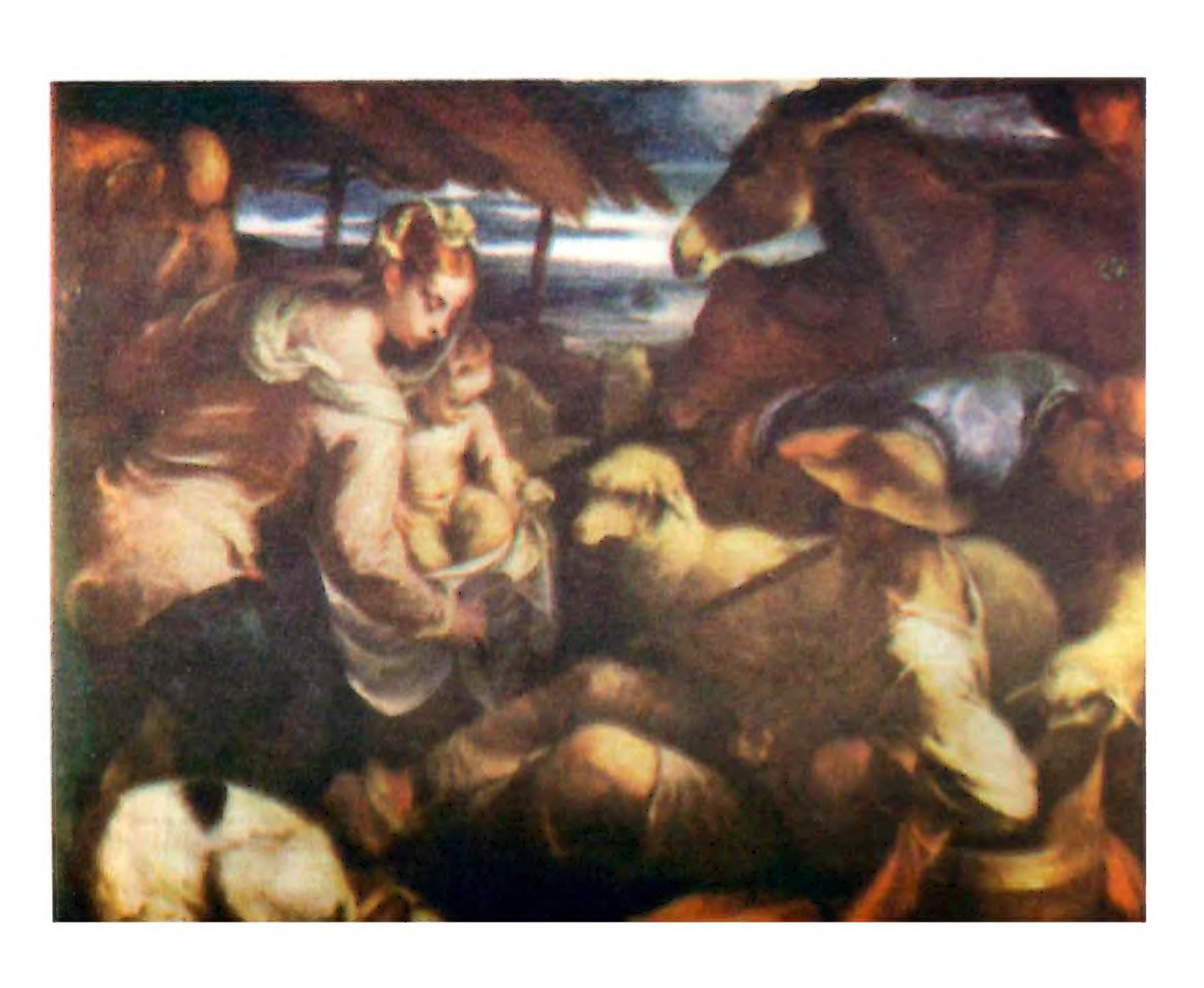
شكل ( ٧٦ ) رافايـيل سـانزيو ( ١٤٨٣ - ١٥٢٠ ) القديس بول يعظ فى اثينا - متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .



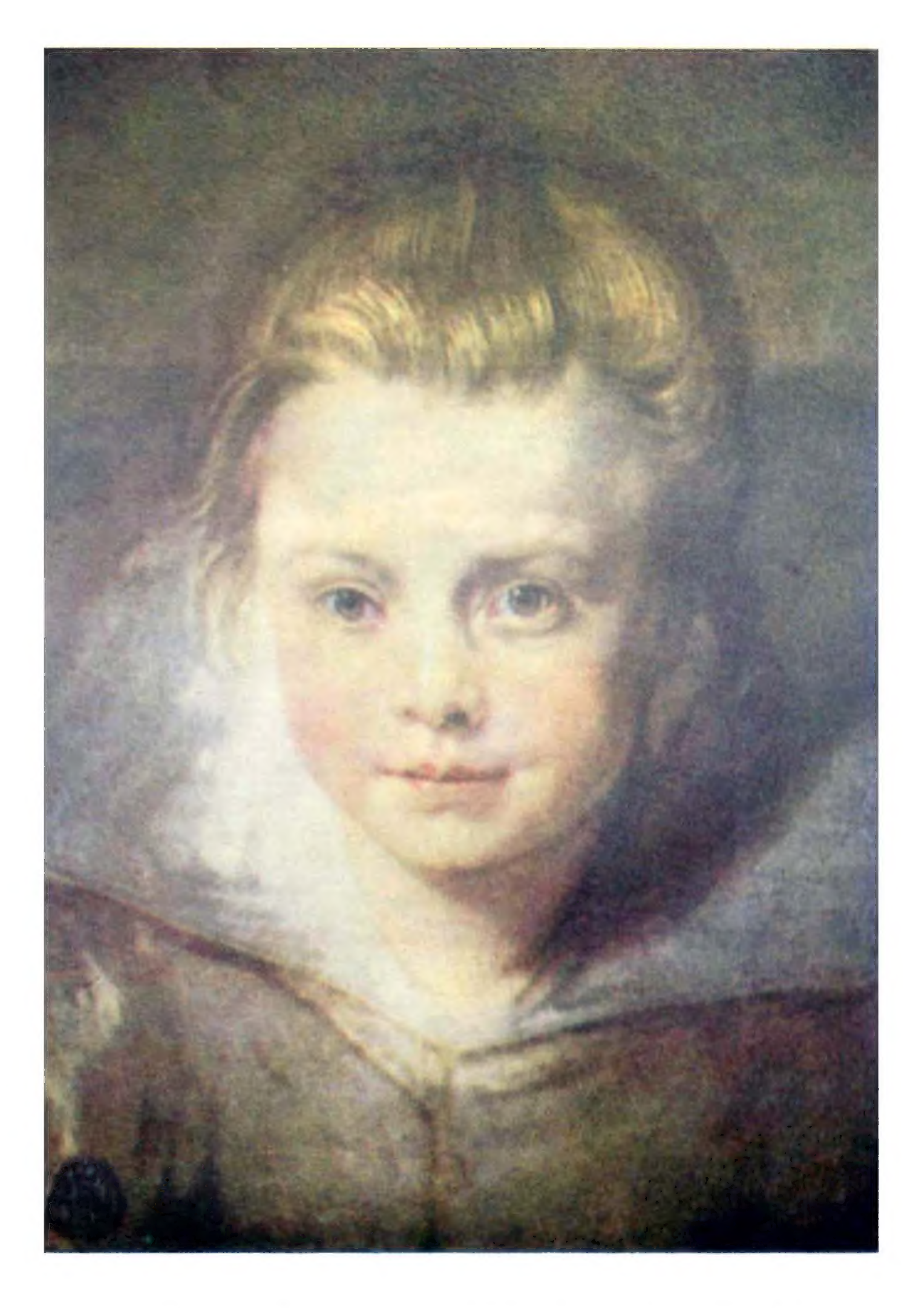
شكل ( ٧٧ ) بول كلى ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) منظر كثير الحركة .



شكل ( ٧٨ ) واسيلى كاندنسكى ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) لوحة القطار .



شكل ( ٧٩ ) جاكو بوباسانو ( ١٨ / ١٥١٠ - ١٥٩٢ ) - متحف بورجيزى .



شكل ( ٧٣ ) بيتر بول روبنز ( ١٥٧٧ - ١٦٤٠ ) صورة لطفل - متحف بالنمسا .



شكل ( ٨١ ) نسيج من القطن ، المتحف الأنثروبولوجى لجامعة بريتش كولومبيا - فان كوفر - كندا .